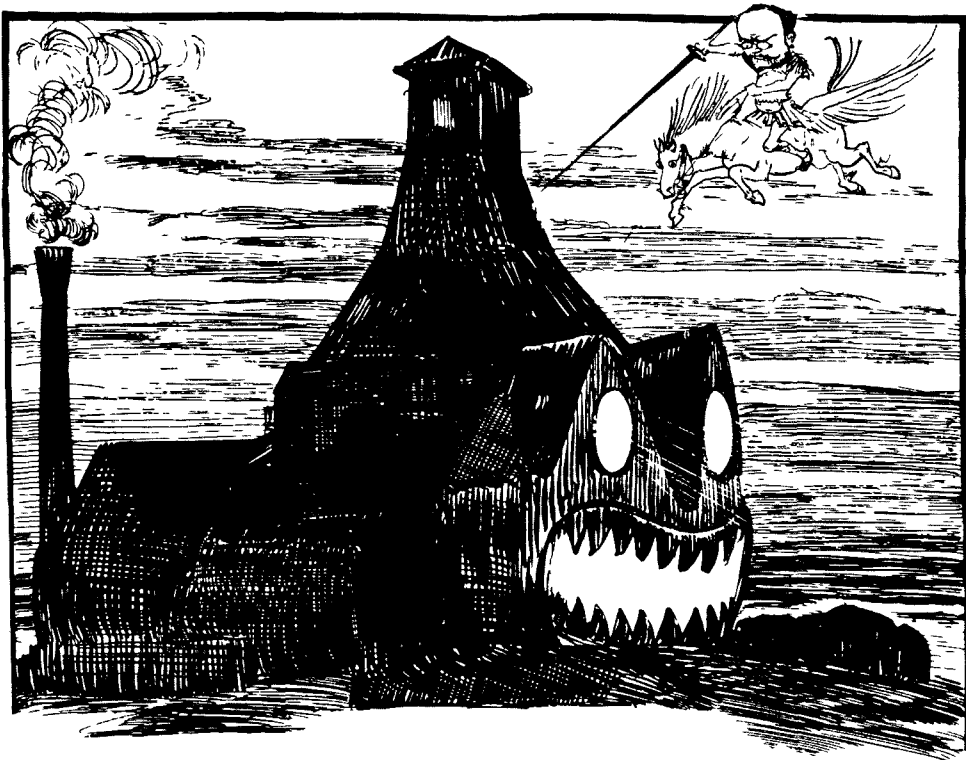


De la Métaphore au Mythe

Les Rougon-Macquart d'Émile Zola



Maarten van Buuren

L.S.,

Bij het schrijven van dit proefschrift heb ik gebruik gemaakt van een register waarin alle in de Rougon-Macquart voorkomende metaforen zijn opgenomen. Dit register vormt een bijlage bij het proefschrift. Gezien de grote omvang (bijna 900 pagina's) was het echter onmogelijk aan elke tekst een bijlage toe te voegen. Enkele exemplaren liggen op het faculteitsbureau (kamer 1.20). U kunt het register daar inzien of voor langere tijd lenen.

Maarten van Buuren

Maarten van Buuren

De la Métaphore au Mythe.

"Les Rougon-Macquart" d'Emile Zola

Nimègue 1985

De la Métaphore au Mythe

Les Rougon-Macquart d'Émile Zola

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van
doctor in de Letteren
aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen
op gezag van de Rector Magnificus
Prof. dr. J.H.G.I. Giesbers
volgens besluit
van het college van dekanen
in het openbaar te verdedigen
op vrijdag 20 september 1985
des namiddags te 4.00 uur
door
MAARTEN VAN BUUREN
geboren te Maassluis

Promotor: prof. dr. W.J.M. Bronzwaer

De langdurige voorbereiding van dit proefschrift heeft me geconfronteerd met moeilijkheden van uiteenlopende aard. Van degenen die me geholpen hebben deze problemen op te lossen wil ik een aantal in het bijzonder danken:

Henk Jansen en Jacques Seuren, medewerkers van het Universitair Reken Centrum, hebben ervoor gezorgd dat het register van metaforen via de computer verwerkt kon worden,

Petra Pijnappels, Hettie Kersjes-Ravesteyn en Kees Broere hebben me geholpen bij het uittikken van de vaak zeer omvangrijke hoeveelheid tekst,

Piet van den Heuvel was en is mijn gids in de moeilijk doordringbare wereld van de franse universiteit,

Mme Rose van Andel en Wil Munsters hebben met buitengewone zorg en vakbekwaamheid de tekst gecorrigeerd en verbeterd.

Tenslotte zij die me de moed hebben gegeven om vol te houden en zonder wie dit proefschrift geen waarde zou hebben, Reinout en Frea.

Nijmegen, juli 1985

ter herinnering aan mijn
beide grootvaders

Cornelis Weeda en
Maarten van Buuren

INTRODUCTION

Les vingt romans qui composent les Rougon-Macquart font partie d'un projet cohérent qui a pour but la description de la société sous le Second Empire. L'unité du cycle est assurée en grande partie par la famille dont les membres se retrouvent dans chaque roman. Les liens de famille, fondés sur les lois héréditaires et qui se manifestent dans des rapports complexes de ressemblance et d'opposition servent de trait-d'union entre les histoires isolées. Dès le début, Zola distingue deux branches familiales: d'une part les Rougon qui se lancent dans les fortunes rapides et peu scrupuleuses du Second Empire, d'autre part les Macquart qui gardent leurs misères et souffrent tous les maux de l'époque. (1) Ce procédé ne garantissait que partiellement l'unité de la série. Au cours du travail Zola "amplifiait" de schéma en schéma l'étendue du cycle. Il composait au total quatre schémas de travail, le premier prévoyant dix volumes, le dernier vingt. On sait qu'il s'en tint finalement à ces vingt romans, bien que même ce nombre ne lui suffît pas. Dans le même roman, il combinait certains thèmes qui auraient mérité un volume avec d'autres thèmes parfois hétérogènes. L'exemple le plus saillant est La Bête humaine où s'enchevêtrent les thèmes de la passion criminelle, du monde justicier et des chemins de fer (mélange incongru qui aboutit à l'association quelque peu bizarre des chemins de fer et du monde obscur des instincts meurtriers). Une difficulté supplémentaire était l'époque du Second Empire (1852-1870) que Zola avait choisie pour sujet. Lorsque Zola terminait en 1870 le premier volume du cycle, la guerre franco-allemande et la chute de Louis Napoléon qui s'ensuivit, mirent une fin brusque à l'époque qu'il voulait décrire: "Depuis trois années, je rassemblais les documents de ce grand ouvrage et le présent volume était même écrit, lorsque la chute des Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout du drame, sans oser l'espérer si prochaine, est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon oeuvre. Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète; elle s'agit dans un cercle fini; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte" (Zola, préface à La Fortune des Rougon, juillet 1871). A vrai dire, la chute des Bonaparte venait trop vite. Les dix-huit ans du règne ne suffisaient pas pour raconter l'histoire des quatre générations de Rougon-Macquart et développer dans toute leur ampleur les thèmes que Zola avait en vue. L'auteur reconnaissait que l'unité de son entreprise s'en ressentait: "Mes personnages se sont cassé le nez contre 1870, je le reconnais bien volontiers", "j'ai dû, comme dans presque tous les romans de la série, hélas!, précipiter les

événements et les entasser les uns sur les autres" (2). De là le grand nombre d'anachronismes: la crise financière, l'établissement des grands magasins, etc.

Face à l'unité parfois défectueuse de la thématique romanesque, l'unité des métaphores est un phénomène surprenant. Les romans zoliens se caractérisent par un emploi abondant de métaphores choisies dans un nombre restreint de domaines métaphoriques. Du premier roman de la série jusqu'au dernier, Zola se sert du même répertoire d'images pour décrire ses personnages, leurs tempéraments, leur milieu naturels et sociaux. C'est un sujet qu'on cherchera en vain dans les écrits théoriques. Zola consacre de nombreux articles aux intentions du naturalisme, il compose scrupuleusement les versions successives de ses romans, entretient une correspondance suivie dans laquelle il discute les problèmes concernant la construction de la série dans son ensemble et de chaque roman en particulier, mais il ne s'occupe pas de problèmes stylistiques. On pourrait dire que les phases du procès créateur, caractérisées en rhétorique par l'"invention" et la "disposition" lui semblent les seules qui méritent une réflexion théorique, tandis que l'"élocution" (en tant que problème théorique) ne l'intéresse guère. Raison de plus de s'étonner du système selon lequel les nombreuses images s'organisent. Cette expression impersonnelle semble à sa place parce que la cohérence des métaphores n'est pas le résultat d'un projet conscient de leur auteur. Lorsque Zola rédige, le plus souvent en grande hâte, la version finale de ses romans, il puise largement dans un fonds d'images archétypales dont l'organisation, selon toute vraisemblance, lui échappe. Cela nous conduit à la thèse centrale de notre étude: l'unité véritable des Rougon-Macquart ne réside pas dans la cohérence thématique, mais dans le système des métaphores (3). Pourquoi l'oeuvre de Zola se prête-t-elle à merveille à une telle recherche? D'abord par la cohérence extrêmement forte des métaphores qui justifie l'emploi du terme système métaphorique. Ce système se distingue, en tant que structure "profonde" de la structure "superficielle" thématique. La structure profonde se dérobe à la vue du lecteur et s'oppose à la structure superficielle qui, bien mise en lumière par les nombreux commentaires de l'auteur, apparaît dans toutes ses articulations. Il convient de dresser un relevé complet des métaphores et d'étudier leurs rapports, pour faire apparaître cette structure cachée, mais fondamentale.

Ensuite, les Rougon-Macquart se distinguent d'autres oeuvres romanesques en ceci, que le contenu thématique s'oppose en tant que "savoir" concernant le monde réel au contenu métaphorique qui s'organise en mythe. La construction thématique de l'oeuvre est dirigée par les intentions quasi-scientifiques du naturalisme. Le naturalisme, Zola en tête, proclamait un réalisme poussé jusque dans ses conséquences extrêmes et, même si l'on ne prend plus au sérieux aujourd'hui ces prétentions scientifiques, il n'en reste pas moins vrai que le

projet fondamental des Rougon-Macquart est "l'intention pédagogique de transmettre un savoir" (4). Cet objectif scientifique est mine de l'intérieur par les métaphores. Elles traversent le savoir méthodique, s'organisent en un système mythique. Résumons en quelques phrases les thèses principales de la présente étude:

1. Les métaphores des Rougon-Macquart s'organisent en un ensemble structure.
2. Cet ensemble constitue une structure profonde qui s'oppose à la structure thématique superficielle.
3. La cohérence mythique des métaphores met en question les thèses quasi-scientifiques du naturalisme.

Cinq chapitres de ce livre seront consacrés à l'étude détaillée des domaines métaphoriques: les personnifications, le règne animal et végétal, les métaphores sociales, les métaphores corporelles, les matières élémentaires. Dans un premier chapitre nous fonderons théoriquement notre étude en répondant à trois questions: Que faut-il entendre par "métaphore"? Comment des séries (paradigmes) de métaphores fonctionnent-elles à l'intérieur de grandes unités textuelles? Quel est le rapport entre métaphore et mythe?

NOTES

- 1) Voir Henri Mitterand, "Histoire indiscrete d'une Oeuvre", in Zola, Paris, Hachette, 1969, pp.105-127.
- 2) Zola, cite par Mitterand, op.cit., p.117.
- 3) "Si l'on voulait demontrer que ce cycle romanesque constitue un roman unique, malgré la disparate de ses sujets et la relative ignorance mutuelle dans laquelle vivent et meurent les membres de la célèbre famille, on y parviendrait en dressant un répertoire systematique de ses images", Mitterand, op.cit., p.120. Cf. également la remarque d'Auguste Dezalay à propos des etudes consacrees à l'imagerie chez Zola: : "...ce qui manque peut-être a tous ces travaux, c'est l'unité de conception qui rassemblerait des remarques un peu dispersees dans la coherence d'une grande etude d'ensemble", in Lectures de Zola, Paris, Armand Colin, 1973, p.111.
- 4) Philippe Hamon. Nous reviendrons plus loin sur cette these.

LISTE DES ABBRÉVIATIONS

La Fortune des Rougon	FR
La Curée	C
Le Ventre de Paris	VP
La Conquête de Plassans	CP
La Faute de l'Abbé Mouret	FM
Son Excellence Eugène Rougon	ER
L'Assommoir	AS
Une Page d'Amour	PA
Nana	N
Pot-Bouille	PB
Au Bonheur des Dames	BD
La Joie de Vivre	JV
Germinal	G
L'Oeuvre	O
La Terre	T
Le Rêve	R
La Bête humaine	BH
L'Argent	A
La Débâcle	D
Le Docteur Pascal	DP

- => réfère à des parties de cette étude.
Exemple: (=> 1.1.3. paradigme et syntagme).
- > réfère à d'autres passages clefs des Rougon-Macquart
Exemple: -> ER 66, 113; N 1148; BD 468, 721, 698-99.

1.1 CONCEPTS DE BASE

Nous entendons par métaphore chaque figure d'analogie: comparaison, identification et métaphore proprement dite. Dans Figures III (1) Gérard Genette elabore un tableau des figures d'analogie où il distingue dix variantes selon la presence/absence de quatre elements: comparant, comparé, modalisateur comparatif ("comme", "ainsi que",) et motif. De ces dix variantes six sont considerées comme des variantes principales: 1. comparaison motivee ("Mon amour brûle comme une flamme ardente") 2. comparaison non-motivee ("Mon amour brûle comme une flamme") 3. identification motivee ("Mon amour (est) une flamme ardente") 4. identification non-motivee ("Mon amour (est) une flamme") 5. identification motivee sans comparé ("Mon ardente flamme") et 6. identification non-motivee sans comparé ("Ma flamme") (2). L'utilite pratique de cette typologie semble avoir été démontrée récemment par Lucienne Frappier-Mazur qui, dans sa thèse, l'a appliquée à l'ensemble des images figurant dans La Comedie humaine (3). Cependant, le tableau appelle quelques remarques. D'abord, le tableau definitif comporte quelques variantes "moins canoniques, mais assez concevables", en realité tellement rares et hypothetiques (par exemple la classe des comparaisons non motivees sans comparant: "Mon amour ressemble à..") que le tableau en est inutilement compliqué. Ensuite, il aurait été plus élégant d'appeler le dernier couple des variantes principales "métaphores", au lieu de "identifications sans comparé". De cette façon on aurait obtenu un tableau simplifié et synoptique qui distingue entre couples de figures d'analogie: comparaisons (presence de comparé, comparant et modalisateur comparatif), identifications (presence de compare et comparant) et metaphores (presence d'un comparant).

Notre objection principale concerne cependant le concept de motif. Genette donne une definition qui diffère sensiblement de celle proposée dans le temps par Richards (4). Après avoir distingue entre vehicule (comparant) et tenor (comparé) Richards appelle ground (motif) les caractéristiques communes aux deux termes. commun. Malgré sa clarté apparente, cette notion reste assez vague. Outre la breve definition que nous venons de donner, Richards ne l'illustre que d'un seul exemple: "le pied d'une table" (exemple assez compliqué puisqu'il s'agit d'une catachrèse, figure exceptionnelle caracterisee par le manque du compare: il n'existe pas de mot propre pour indiquer le pied d'une table). Dans cet exemple est motif tout ce qu'un vrai pied et le pied d'une table ont en commun: ils servent tous deux de

support, mais le pied d'une table exclut l'élément /marcher/. L'une des questions que Richards n'élucide pas est de savoir si le motif est un élément in praesentia ou in absentia. Dans l'exemple, il s'agit manifestement d'un motif "absent", mais Richards ne se prononce pas sur la possibilité d'un motif "présent" dans le texte. Il est important de relever cet aspect parce que Genette, en reprenant les concepts de Richards, modifie l'acception de motif en ce sens qu'il entend par là exclusivement des éléments in praesentia. Il faut, dit-il "considérer la présence ou l'absence non seulement du comparant et du comparé ("véhicule" et "tenor", dans le vocabulaire de Richards), mais aussi du modalisateur comparatif (comme, pareil à, ressembler, etc.) et du motif ("ground") de la comparaison. On observe alors que ce que nous appelons généralement "comparaison" peut prendre deux formes sensiblement différentes: comparaison non motivée (mon amour est comme une flamme), et comparaison motivée (mon amour brûle comme une flamme)", etc. Il étend ensuite la distinction motivé/non motivé à l'ensemble des figures d'analogie. La distinction motivé/non motivé suggère à tort que dans les variantes non motivées les caractéristiques communes font défaut. Conséquence curieuse de cette terminologie: l'exemple type utilisé par Richards pour illustrer le fonctionnement du motif ("le pied d'une table") serait rangé par Genette parmi les figures non motivées.

1.1.1 le motif

Comment décider de l'absence/présence d'un motif? Prenons pour exemple l'identification suivante.

"Paul était bien cette fleur délicate qui veut une soigneuse culture, dont les qualités ne se déploient que dans un terrain humide et complaisant, que les façons dures empêchent de s'élever, que brûle un trop vif rayon de soleil, et que la gelée abat" (Le Contrat de Mariage) (5).

Paul (Cé) est identifié à une fleur (Ca) et la nature de l'analogie entre Ca et Ce est spécifiée par les prédicats du Ca. Tous les prédicats sont-ils motivés ou seulement quelques-uns? Pour répondre à cette question il faut se demander quels prédicats se laissent transférer du comparant (fleur) au comparé (Paul), autrement dit quels prédicats admettent un équivalent humain. Pour certains prédicats la réponse sera facile: "délicate" est littéralement transférable; "qui veut une soigneuse culture" et "que les façons dures empêchent de s'élever" permettent également une lecture humaine pourvu que l'on traduise "soigneuse culture" par quelque chose comme "soins attentifs" et "s'élever" par "grandir". Mais les prédicats "que brûle un trop

vif rayon de soleil" et "que la gelee abat" sont-ils motives ou non motives? Tel lecteur choisira pour non motive puisque soleil et gelee appartiennent principalement au domaine de la fleur et ne manifestent guere d'elements communs au domaine humain, tel autre au contraire y discernera des allusions a la constitution fragile de Paul. Que dire du "terrain humide"? Bien que le predicat semble deciderement non-motive, cette fois-ci on y trouverait au besoin des references lointaines a la situation de Paul. En resume, il parait impossible d'affirmer que, dans une figure d'analogie, les predicats sont, soit motives, soit non motives. Le plus souvent un predicat se compose d'un melange de semes communs au Ca et au Ce et de semes disparates. Tantot les semes communs dominent et il est alors facile de reconnaitre le motif ('delicat'), tantot les semes communs doivent etre degages d'un nombre de semes non pertinents a l'analogie ("un terrain humide").

Un deuxieme inconvenient qui complique l'utilisation du motif comme marque distinctive entre figures d'analogie se manifeste quand on considere les trois comparaisons suivantes:

- (1) Mon amour comme une flamme ardente
- (2) Mon amour brulant comme une flamme
- (3) Mon amour brulant comme une flamme ardente

Ces exemples rentrent tous les trois dans la categorie des comparaisons motivees du systeme de Genette. Les predicats soulignes montrent que la classification ne tient pas compte de la distribution du motif, c'est-a-dire de sa repartition sur les deux termes de l'analogie. Les exemples illustrent les possibilites elementaires de la distribution d'un meme motif attribue au comparant et au compare. Par la suite, nous illustrerons a l'aide d'exemples plus detaillés les effets des differentes possibilites de distribution. Concluons ici que l'inconvenient de differents degres de motivation et celui de differentes possibilites de distribution rendent le motif impropre comme critere de classification des figures d'analogie.

Il convient de reconsiderer la definition du motif et de la preciser en disant qu'un motif englobe les caracteristiques implicites et explicites que Ca et Ce ont en commun. Cette definition presente quelques avantages. Par rapport a celle de Richards elle a l'avantage de specifier nettement les deux modes d'apparition (implicite et explicite) du motif et d'inclure, outre les variantes implicites auxquelles se limite l'exemple de Richards, les variantes nombreuses ou le motif se manifeste de maniere explicite. Par rapport a la definition de Genette elle a l'avantage d'inclure les variantes implicites que celui-ci considere comme variantes non motivees. Notre definition est par consequent plus etendue que les deux autres. Elle englobe toutes

les figures d'analogie et souligne le principe, fondamental à notre avis, que chaque figure d'analogie est par définition motivée (6).

Ce principe général présente cependant le désavantage de nous confronter à une multitude indifférenciée de figures motivées. Il est nécessaire de distinguer, à l'intérieur de cette multitude, entre différents modes de motivation. Deux critères, d'une part le caractère implicite ou explicite du motif, d'autre part la façon dont le motif se répartit sur les deux termes de l'analogie, nous permettent de distinguer entre quatre modes de motivation: 1. le motif implicite, 2. le motif explicite, 3. le motif explicite dans le Ca, implicite dans le Cé, 4. le motif explicite dans le Cé, implicite dans le Ca.

	Comparé	Comparant	exemples
1	implicite	implicite	Mon amour comme une flamme
2	explicite	explicite	Mon amour <i>brûlant</i> comme une flamme <i>ardente</i>
3	implicite	explicite	Mon amour comme une flamme <i>ardente</i>
4	explicite	implicite	Mon amour <i>brûlant</i> comme une flamme

a. le motif implicite

Aucun élément dans le groupe du Ca ni dans le groupe du Cé n'explicite la nature de l'analogie entre les deux termes. Par le simple rapprochement de Ca et Cé il se produit, selon la terminologie de Max Black, une interaction de leurs systèmes d'implications (7).

b. le motif explicite

"Une masse informe mais animée, qui essayait d'atteindre à une certaine partie de la muraille par des mouvements violents et répétés, semblables aux brusques contorsions d'une carpe mise hors de l'eau sur la rive" (Les Chouans).

L'analogie entre la masse informe (Cé) et la carpe (Ca) repose sur un seul élément commun: la manière dont elles remuent. Cet élément est relevé et explicité à la fois du côté du Ca et du côté du Cé. L'analogie se limite à ce seul élément doublement accentué qui exclut d'autres rapports analogiques virtuels. La double explicitation impose ainsi le sens de l'analogie que le lecteur, sans cela, risquerait de ne pas saisir.

c. le motif explicite dans le comparant, implicite dans le comparé

"Elles sont comme ces dernières roses de l'arrière-saison, dont la vue fait plaisir, mais dont les pétales ont je ne sais quelle froideur, et dont le parfum s'affaiblit" (Eugénie Grandet).

Contrairement au cas précédent, un côté du motif reste ici caché. Les traits caractéristiques des femmes sont suggérés indirectement par l'évocation de quelques qualités des roses. Les prédicats féminins auxquels les détails floraux font allusion restent implicites. Il faut déduire ceux-là de ceux-ci. Pour certains prédicats, nous l'avons déjà noté, il est plus facile de trouver un prédicat correspondant que pour d'autres. Le prédicat "dont la vue fait plaisir" peut être transféré littéralement, tandis que le prédicat "dont le parfum s'affaiblit" fait allusion, de manière plus indirecte, à la perte de certaines qualités de jeunesse (8).

c. le motif explicite dans le comparé, implicite dans le comparant

"Il souhaitait à son oncle le pouvoir de marcher sur cette femme comme on marche sur une vipère: comparaison que lui inspirèrent la longue robe, la courbe de la pose, le col allongé, la petite tête et les mouvements onduleux de la marquise" (L'Interdiction).

Les prédicats faisant partie du Cé: "cette femme"/"la marquise", évoquent par analogie les qualités du Ca: "vipère". Si ce mode de motivation est moins usité que les modes précédents, c'est qu'il est plus difficile d'évoquer une image à l'aide d'un comparé que d'évoquer, de manière inverse, un comparé à l'aide d'une image. Dans le dernier cas, le contexte fournit généralement les renseignements nécessaires pour rendre le Cé présent à l'esprit du lecteur (celui-ci connaît déjà la marquise, il ne connaît pas encore la vipère). Cette présence contextuelle explique qu'un Cé in absentia peut être évoqué facilement à l'aide d'un seul Ca (c'est le cas de la métaphore proprement dite), tandis que le Ca, privé de ce support contextuel, doit en principe être présent dans la figure pour être perçu. C'est la raison pour laquelle, dans notre exemple l'analogie est annoncée par un métacommentaire ("comparaison que lui inspirèrent"), le comparant est nommé expressément ("vipère") et les prédicats mentionnés sont facilement reconnaissables comme des qualités d'une vipère (longueur, courbure, petite tête, mouvements onduleux).

En général, une typologie peut fonctionner de deux manières différentes, soit comme moyen de classification, soit comme instrument d'analyse. La condition première pour une typologie construite dans le but d'une classification est d'être simple et de ne présenter pour chaque exemple donné qu'une seule possibilité

de classification. Or il est evident que la distinction entre les modes de motivation ne se prete pas a une telle fonction. Puisqu'une figure combine le plus souvent plusieurs modes de motivation, il faudrait ranger la plupart des figures dans plusieurs categories a la fois, ce qui serait absurde. Par contre, les modes de motivation fournissent un instrument d'analyse fructueux. La typologie repond a la condition principale posee a une typologie construite dans le but d'une analyse textuelle, a savoir quelle doit pouvoir rendre compte des subtilites textuelles. Pour la classification des figures d'analogie nous nous en tiendrons a la tripartition entre comparaison, identification et metaphore proprement dite.

1 1 2 metaphore et contexte verbal

Comment faut-il comprendre le rapport que la metaphore entretient avec son contexte? Prenons pour point de depart la definition proposee par Max Black dans l'article deja cite. Au debut, Black fait la distinction entre le terme proprement dit et le contexte non metaphorique. "En general, a propos d'une metaphore relativement simple, nous parlons d'une phrase ou autre expression dans laquelle quelques mots sont employes de facon metaphorique, tandis que le reste est employe d'une facon non-metaphorique" (9). Black appelle ce contexte non metaphorique le frame ("cadre") et le terme proprement metaphorique le focus ("foyer"). Cette distinction est importante sous deux rapports.

D'abord il fournit un critere de delimitation qui permet de distinguer la metaphore de son contexte non metaphorique, critere important, car les oeuvres consacrees a l'etude de la metaphore sont loin de s'accorder sur la definition de leur objet. A l'encontre des theories recentes d'inspiration linguistique ou psychanalytique qui tendent a generaliser la definition et considerent la metaphore comme l'un des principes universaux de la langue ou de la psyche humaine, nous emploierons ici le terme dans un sens plus restreint. Cet emploi exclut l'etude d'expressions qui se composent uniquement de metaphores, comme l'allegorie ou la devinette, ou de symboles dans le sens ou le Chateau de Kafka constitue un symbole (10).

La distinction metaphore/contexte verbal fournit un critere de delimitation dans lequel le contexte remplit la fonction en quelque sorte negative de rendre visible les elements metaphoriques a l'interieur d'un contexte qui ne l'est pas. Mais le contexte remplit une deuxieme fonction, positive cette fois, dans la constitution de sens de la metaphore. Le sens du "foyer" varie selon le contexte dans lequel il apparait (11). Lorsque Zola decrit ainsi la puberte de Pauline. "Ce mystere eclairci la rendait grave, dans la maree de vie qu'elle sentait monter en elle" (JV 855), il utilise la meme metaphore que pour decrire

l'envahissement du pays par les Prussiens: "...la marche envahissante des Prussiens, dont le flot, depuis Sedan, s'étendait peu à peu sur toute la France, comme une marée noire" (D 797). Pourtant le sens (positif) de la première image diffère radicalement du sens (négatif) de la deuxième. Il faut conclure que le contexte fait en quelque sorte partie de la métaphore. Jusqu'ici, la plupart des études ont isolé la métaphore du contexte. La distinction introduite par Black entre "cadre" et "foyer" est importante parce qu'elle met en évidence la fonction contextuelle de la métaphore. Pour préciser cette fonction nous emprunterons à Richards et Black le concept d'interaction. Richards (op.cit 93) explique que le sens de la métaphore naît de l'association de deux idées: "Lorsqu'on emploie une métaphore, les idées de deux choses différentes s'associent activement dans un seul mot ou une seule phrase qui les porte et dont le sens résulte de leur interaction". Max Black a développé et nuancé ce point de vue. Prenons un exemple dans Germinal. Lorsqu'Étienne descend pour la première fois dans la mine, il entend des bruits qui semblent venir des "entrailles de la terre". Le contexte de cette expression est voué à la description des parties successives de la mine (entrée, ascenseur, etc.). De ce contexte, "entrailles" se dégage comme une expression métaphorique. Apparemment, les bruits sortent des couloirs de la mine qui sont présentés comme des entrailles. Selon Black, un rapport d'interaction lie le "sujet principal" (les couloirs de la mine) au "sujet subsidiaire" (entrailles) et de cette interaction résulte une image double: des couloirs comme des entrailles. La métaphore serait incompréhensible si on l'isolait de son contexte verbal car c'est lui qui fournit son "sujet principal" (le comparé). Le contexte est non seulement indispensable pour une compréhension correcte de la métaphore, mais il est l'une de ses composantes principales.

Un problème que ni Richards, ni Black mentionnent et qui est d'ailleurs un problème très peu étudié concerne l'influence que les métaphores exercent l'une sur l'autre. Reprenons notre exemple. Pour interpréter correctement "entrailles de la terre" il ne suffit pas de prendre en considération l'interaction entre "entrailles" et "couloirs de la mine". Le sens de cette métaphore est déterminé en outre par la série des métaphores à l'intérieur de laquelle "entrailles" se situe. Dans les pages précédentes du roman, la mine du Voreux est comparée de manière soutenue à un monstre vorace, une "mauvaise bête" qui ouvre sa "gueule gloutonne" afin d'"avaler", "d'un coup de gosier" les mineurs et de les transporter dans ses "boyaux géants". Le sens d'"entrailles" est co-déterminé par la série dont cette métaphore fait partie. Ici se révèle un aspect important du fonctionnement des métaphores, leur organisation sérielle. Ces séries fonctionnent selon deux principes: d'abord elles développent une cohérence interne que nous appellerons le principe paradigmatique; ensuite elles entretiennent des rapports variés

avec le contexte non métaphorique, selon un principe syntagmatique.

1.1.3 paradigme et syntagme

Notre définition de paradigme et de syntagme diffère du sens courant que ces deux termes ont acquis depuis les travaux de Saussure et de Jakobson. Commençons donc par quelques remarques terminologiques préliminaires. Paradigme et syntagme étaient, à l'origine, des concepts linguistiques, introduits par Ferdinand de Saussure dans son Cours de linguistique générale:

"D'une part, dans le discours, les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchaînement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue, qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois. Ceux-ci se rangent les uns à la suite des autres sur la chaîne de la parole. Ces combinaisons qui ont pour support l'étendue peuvent être appelées syntagmes (.). Place dans un syntagme, un terme n'acquiert sa valeur que parce qu'il est opposé à ce qui précède ou ce qui suit, ou à tous les deux.

D'autre part, en dehors du discours, les mots offrant quelque chose de commun s'associent dans la mémoire, et il se forme ainsi des groupes au sein desquels règnent des rapports très divers (...). Nous les appellerons rapports associatifs

Le rapport syntagmatique est in praesentia, il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Au contraire le rapport associatif unit des termes in absentia dans une série mnémonique virtuelle" (12).

Jakobson a repris les deux concepts en les appliquant au domaine de la poésie, mais sa définition prête à confusion. D'abord, il n'apparaît pas clairement que le principe paradigmatique (auquel Jakobson donne le nom d'"axe de sélection") réunisse des éléments in absentia ou in praesentia. Il est vrai que Jakobson cite Saussure (13) en l'approuvant, mais la célèbre définition du principe poétique montre que des éléments paradigmatiques (par exemple les phonèmes /ay/ dans I like Ike) peuvent se trouver également in praesentia. Ensuite, Jakobson ajoute un aspect important quand il caractérise les principes paradigmatique et syntagmatique respectivement comme des rapports de similarité et de contiguïté. Cette extension de sens lui permet d'associer les deux principes linguistiques à deux concepts poétiques, métaphore et métonymie:

"Le développement d'un discours peut se faire le long de deux lignes sémantiques différentes: un thème (topic) en amène un autre soit par similarité soit par contiguïté. Le mieux serait sans doute de parler de procès métaphorique dans le premier cas et de procès métonymique dans le second" (14).

On sait que l'identification de paradigme à métaphore d'une part et de syntagme à métonymie d'autre part a été presque universellement acceptée par les théoriciens de la littérature. Tel est, pour citer un exemple récent, le cas de Jury Lotman dans son essai La Structure du Texte artistique.

Une telle identification ne nous semble pas justifiée. Quelques théoriciens (Richards, Black, Ricoeur) ont souligné la nécessité d'étudier la métaphore par rapport à son contexte verbal et non seulement par rapport au paradigme (potentiel) dont elle ferait partie. Paul Ricoeur a pris, à ce sujet, la position la plus radicale. Le "lieu" de la métaphore se situe, selon lui, entre le "foyer" métaphorique et la phrase dans laquelle elle apparaît. Ricoeur fonde, en d'autres termes, la métaphore sur un principe syntagmatique et il reproche à Jakobson de l'associer au principe contraire:

"Il faudra donc dire que la métaphore, traitée en discours - l'énoncé métaphorique - est une sorte de syntagme, et on ne pourra plus mettre le procès métaphorique du côté paradigmatique et le procès métonymique du côté syntagmatique" (15).

L'approche du procès métaphorique proposée par Ricoeur marque un grand progrès par rapport à celle de Jakobson. Ricoeur considère à juste titre le principe syntagmatique comme le pivot du processus métaphorique; la seule objection qu'on puisse faire est qu'il sous-estime l'action du principe complémentaire. Voilà ce qui l'empêche de discerner les rapports paradigmatiques que les métaphores entretiennent entre elles.

1.2 RAPPORTS PARADIGMATIQUES

Nous entendons par paradigme une série de métaphores appartenant à la même isotopie. Ces métaphores se trouvent dans le texte; le paradigme réunit par conséquent des unités in praesentia. En général le paradigme transgresse les limites de la phrase: il se développe souvent le long d'un roman, parfois il s'étend sur plusieurs romans (16).

Quelle est l'influence du paradigme sur les unites individuelles? Au début de la troisieme partie de Germinal, Etienne, habitué à la vie des mineurs, prend l'habitude de sortir dans les champs. C'est le printemps et les champs protegent de leur vegetation abondante les amoureux qui s'y egarent. La description commence par une évocation de la campagne en termes empruntés à la mer: "C'était une mer sans fin, ondulante au moindre vent, qu'il voyait s'étaler et croître de jour en jour (...). Maintenant, lorsque Etienne se promenait, le soir, ce n etait plus derriere le terri qu'il effarouchait des amoureux. Il suivait leurs sillages dans les blés, il devinait leurs nids d'oiseaux paillards, aux remous des épis jaunissants et des grands coquelicots rouges". Etienne est frappé par la conduite de certaines personnes extremement actives, telle que la Mouquette: "...on ne pouvait traverser un champ, sans voir sa tete plonger, tandis que ses pieds seuls surnaient, dans des culbutes à pleine echine". Finalement Etienne rencontre Catherine (dont il est amoureux) et son amant Chaval: "Une autre fois, comme il suivait un étroit chemin, les yeux clairs de Catherine lui apparurent au ras des bles, puis se noyèrent. Alors, la plaine immense lui semblait trop petite, il preferait passer la soirée chez Rasseneur, à l'Avantage" (17). Au cours de cette description se deploie un paradigme de métaphores aquatiques: mer, ondulante, sillages, remous, plonger, surnageaient, noyèrent. Si l'on se limitait à la dernière phrase, le sens de "noyèrent" ne pourrait être saisi que partiellement. Certes, l'expression connote un certain danger ou même elle exprime le desespoir d'Etienne, mais la connotation sexuelle ne se révèle que si l'on met en rapport cette metaphore avec les autres metaphores aquatiques qui identifient les champs à une mer et l'amour à un plongeon. Le sens de "noyèrent" ne peut donc être isole des autres membres de la meme série. Le sens potentiel des métaphores individuelles se trouve réduit par l'action de la série. "Noyèrent" contient un nombre considerable de sens virtuels, mais c'est le paradigme qui en actualise quelques uns et exclut les autres.

Nous appelons contrainte paradigmaticque l'influence que le paradigme exerce sur la metaphore isolee. Quelle est la force de cette contrainte? La reponse à cette question depend de deux facteurs: le developpement du paradigme et la concentration/dispersion de ses termes. Un paradigme très développé, comme celui qui présente la mine en termes d'un monstre chthonien, exerce de fortes contraintes sur la metaphore isolee. Plus le paradigme se developpe, plus la polysémie des termes individuels se trouve réduite. Prenons un exemple dans La Bête humaine: Severine aime en secret Jacques Lantier, le conducteur de la locomotive "La Lison". Un jour, elle se trouve parmi les voyageurs et Jacques qui est de service conduit sa machine avec plus de soin que d'habitude: "...très attentif ce jour-la à la bonne conduite de sa machine" (BH 1229). Le sens de "conduite" pourrait être paraphrasé: "...tres attentif ce jour-

là bien conduire sa machine", mais une telle paraphrase serait fausse. La Bête humaine contient un grand nombre de descriptions qui comparent La Lison à un être vivant (cheval indomptable ou femme puissante). Ce paradigme s'étend à travers le roman entier, et sous son influence la phrase se lit: "attentif, ce jour-là, à ce que sa machine se conduisit bien". Le mot "conduite", non métaphorique dans une lecture isolée de la phrase, doit être interprété comme une personnification si l'on tient compte du paradigme que le roman développe ailleurs (18). La force contraignante du paradigme dépend également de la concentration des unités, surtout dans les descriptions qui, chez Zola, sont de vrais condensateurs de métaphores. Illustrons par un exemple la force que peuvent prendre les contraintes lorsque sont réunies les conditions idéales, à savoir un paradigme très développé et la concentration d'un grand nombre de métaphores dans un bref passage, tel que celui où Zola décrit La Lison après l'accident de chemin de fer qui a complètement détruit la vieille locomotive:

"La pauvre Lison n'en avait plus que pour quelques minutes. Elle se refroidissait, les braises de son foyer tombaient en cendre, le souffle qui s'était échappé si violemment de ses flancs ouverts, s'achevait en une petite plainte d'enfant qui pleure. Souillée de terre et de bave, elle toujours si luisante, vautrée sur le dos, dans une mare noire de charbon, elle avait la fin tragique d'une bête de luxe qu'un accident foudroie en pleine rue" (BH 1267).

Les expressions métaphoriques "n'en avait plus que pour quelques minutes" ("se refroidissait"), "souffle", "violemment", "flancs", "petite plainte d'enfant qui pleure", "bave", "vautrée sur le dos", "mare", "fin tragique", "bête de luxe" et "foudroie en pleine rue" associent La Lison à des êtres animés, femme, enfant et cheval, et s'insèrent dans le paradigme de personnifications de la locomotive. Nous avons mis entre parenthèses le mot "refroidissait" parce qu'il peut être lu dans un sens littéral (la locomotive se refroidit) et métaphorique (l'être moribond en train de se refroidir). Du fait de son ambivalence (anime/inanimé), le verbe prend facilement une valeur métaphorique sous la pression des autres métaphores. L'expression qui nous intéresse particulièrement est "mare de charbon". "Mare" suggère que la masse de charbon qui s'est "écoulée" de la locomotive s'étend sur le sol comme un liquide. Le terme de "charbon" ne peut être pris métaphoriquement, mais les métaphores environnantes évoquent d'une manière tellement impérieuse l'image d'un être blessé à mort baignant dans son sang que ce terme est métaphorisé par la seule pression des métaphores qui l'entourent. L'idée d'une mare de sang caillé s'impose d'autant plus que, quelques pages avant, les braises

encore rouges sont comparees a un sang encore frais "les braises tombees, rouges comme le sang meme de ses entrailles". L'exemple est particulierement interessant parce qu'il montre que des termes non metaphoriques peuvent être metaphorises sous la contrainte d'une serie de metaphores avoisinantes. Un tel exemple constitue un cas limite ou le principe paradigmique "deborde" sur le contexte non-metaphorique et fait la transition avec le principe syntagmatique. Avant de nous occuper de ce deuxieme principe, arretons-nous un instant a la categorie des metaphores dites "mortes".

Sont "mortes" les metaphores dont le sens metaphorique s'est obscurci. Bien qu'il soit difficile de donner un critere decisif qui permette de conclure a la mort d'une metaphore (telle expression garde sa valeur metaphorique pour qui perçoit le sens originel), le principe de la lexicalisation, formule par Michel Le Guern (19) fournit un critere formel satisfaisant. La description du "moutonnement" des vagues dans La Joie de vivre (JV 816) ne fait plus guere penser a une toison de mouton. Le sens metaphorique s'est lexicalise a tel point qu'il n'est plus perçu. Peut-etre que la meilleure preuve de la mort definitive de cette metaphore est qu'elle peut être employee a son tour metaphoriquement. Considerons cette description d'une forêt dans Son Excellence Eugene Rougon:

"... la foret de Compiègne emplissait l'horizon de la mer roulante de ses hautes futaies, des cimes monstrueuses moutonnaient, se perdaient dans un balancement ralenti de houle" (ER 177).

Zola évoque la forêt a l'aide d'un paradigme maritime dont "moutonnement" fait partie. Le sens originel du verbe a été supplanté par le sens propre "nouveau" (aquatique) et c'est bien ce sens-ci qui est metaphorise (20). Le paradigme mer/forêt confirme la mort de la metaphore mouton/mer par la creation d'une metaphore sous-jacente et anterieure. Le proces inverse se produit également. Un certain nombre de metaphores mortes sont reanimees par insertion dans un paradigme qui degage leur sens originel. Le sens premier de "debacle". "Rupture, au moment du degel, de la couche de glace d'un cours d'eau, dont les morceaux sont emportes par le courant" (Grand Larousse) s'est completement obscurci. Zola fait revivre cette metaphore dans le roman du meme nom:

"Puis, le lendemain, c'était le 4 septembre, l'effondrement d'un monde, le second Empire emporté dans la debacle de ses vices et de ses fautes, le peuple entier par les rues, un torrent d'un demi-million d'hommes emplissant la place de la Concorde, au grand soleil de ce beau dimanche, roulant jusqu'aux grilles du Corps legislatif (...) des

Tuileries, au travers desquelles, maintenant, coulait
la foule" (D 801).

Les quelques exemples étudiés ci-dessus montrent que le sens d'une métaphore dépend de ses rapports avec les autres membres du paradigme dont elle fait partie. Ce sont les contraintes paradigmatisques qui déterminent la disparition définitive d'une métaphore morte ou, au contraire, sa réanimation. C'est encore sous leur pression puissante qu'un terme non métaphorique est susceptible de prendre une valeur métaphorique. Ces exemples constituent des cas limites, mais ils mettent en évidence un phénomène auquel chaque métaphore est soumise.

1.3 RAPPORTS SYNTAGMATIQUES

Nous appelons syntagmatiques les rapports divers que la métaphore entretient avec son contexte non métaphorique (21). Arrêtons-nous d'abord aux rapports entre la série métaphorique et l'unité textuelle où elle se manifeste de préférence: la description. La contribution la plus importante à la théorie du descriptif a été apportée par Philippe Hamon. Suivant Hamon, la description se caractérise par "le désir pédagogique de transmettre une information" (22): son but est de classer, d'inventorier le réel; elle s'organise "comme un 'Musée', comme une somme de savoirs, comme une encyclopédie" (23). Un thème introducteur (th-1)

"déclenche l'apparition d'une série de sous-thèmes, d'une nomenclature (N) dont les unités constitutives sont en relation métonymique d'inclusion avec lui, sorte de 'métonymie filée': la description d'un jardin (thème principal introducteur) supposera quasi nécessairement l'énumération des diverses fleurs, allées, parterres, arbres, outils, etc., qui constituent ce jardin. Chaque sous-thème peut également donner lieu à une expansion prédicative, soit qualificative, soit fonctionnelle (PR), qui fonctionne comme une glose de ce sous-thème"(24).

Les métaphores ressortissent aux prédicats fonctionnels. Ce modèle donne lieu à quelques remarques. D'abord, l'analyse établit une hiérarchie à l'intérieur de laquelle la métaphore occupe l'échelon le plus bas: elle se range parmi les prédicats qui dépendent des sous-thèmes qui, à leur tour, dépendent du thème introducteur. Ensuite, l'organisation interne repose sur

une coherence metonymique ("Precisons: toute description se presente donc comme un ensemble lexical metonymiquement homogene" (25)). La question est de savoir si cette structure ne meconnait pas le role de la metaphore comme principe d'organisation. Ne faut-il pas faire entrer en ligne de compte une "coherence metaphorique" qui complete la structure metonymique? Prenons pour exemple le parterre de roses auquel Philippe Hamon faisait allusion. Une partie de ce passage decrit les differentes facons dont les roses s'epanouissent:

"Pas un epanouissement ne se ressemblait. Les roses avaient leurs facons d'aimer. Les unes ne consentaient qu'à entrebailler leur bouton, tres timides, le coeur rougissant, pendant que d'autres, le corset delace, pantelantes, grandes ouvertes, semblaient chiffonnees, folles de leurs corps au point d'en mourir. Il y en avait de petites, alertes, gaies, s'en allant a la file, la cocarde au bonnet; d'énormes, crevant d'appas, avec des rondeurs de sultanes engraissees, d'effrontees, l'air fille, d'un debraille coquet, etalant des petales blanchis de poudre de riz; d'honnêtes, décolletées en bourgeoises correctes; d'aristocratiques, d'une elegance souple, d'une originalite permise, inventant des deshabilles" (FM 1341).

COMPARANT : les facons d'aimer des amoureuses		COMPARE : les épanouissements des roses	
<i>sous-thèmes</i>	<i>predicats</i>	<i>sous-thèmes</i>	<i>predicats</i>
les unes	entrebaillent leur bouton / timides / le cœur rougissant	les unes	bouton / [...] / [...]
d'autres	le corset délacé / pantelantes grandes ouvertes / semblaient chiffonnées / folles de leur corps	d'autres	[..] / [...] / [...] / [...] / [...]
de petites	alertes / gaies / s'en allant à la file / la cocarde au bonnet	de petites	[...] / [...] / [...] / [...]
d'énormes	crevant d'appas / rondeurs de sultanes engraissees	d'énormes	[...] / [...]
d'effrontées	air fille / débrillé coquet / blanchis de poudre de riz	[...]	[...] / [...] / pétales [...]
d'honnêtes	décolletées en bourgeoises correctes	[..]	[...]
d'aristocratiques	élégance souple / originalité / inventant des deshabilles	[...]	[...] / [...] / [...]

Au debut de la description le theme introducteur, épanouissements, est relie à son equivalent metaphorique les façons d'aimer. On pourrait caracteriser cette metaphore comme une metaphore introductrice qui sert de modele (donc littéralement de paradigme) a la declinaison des metaphores suivantes, de la meme façon que le theme introducteur engendre la nomenclature. Les sous-themes metaphoriques évoquent différentes sortes de femmes, les unes, timides, d'autres, folles de leur corps, d'énormes, d'effrontées, d'honnêtes, d'aristocratiques. Chaque sous-theme metaphorique est accompagne d'un nombre de predicats qui specifient surtout l'apparence des différentes femmes. L'organisation du comparant se caracterise par une même hierarchie que celle du compare. Nous n'avons donc pas affaire à une structure unique formee du theme introducteur épanouissements et de ses sous-themes, les divers types de roses qui finalement donnent lieu à une expansion metaphorique. Au contraire, la structure de la description se compose d'un compare et d'un comparant. Ensemble ils évoquent l'image double d'une roseraie comme des femmes séduisantes.

Il est curieux de constater que, dans notre exemple, la majorité des éléments ressortissent au comparant tandis qu'une quantité tres réduite se rapporte au comparé. Bien sûr, du côté du compare se trouve le theme, les épanouissements des roses, engendrant quelques sous-themes "les unes", "d'autres", "de petites", "d'énormes", encore qu'on puisse se demander s'ils se rapportent au compare ou au comparant; de toute façon ils doivent être comptes parmi les elements du comparant si l'on prend en consideration les predicats dont ils sont suivis. Mais le reste des sous-themes se compose uniquement de personifications, donc de termes metaphoriques. Quant aux predicats, il y en a quelques-uns disperses dans la description, qui appartiennent au comparé: "bouton" et "petales", mais qu'éclipse la quantité écrasante des predicats ressortissant au comparant.

Les composantes de la métaphore, comparant et comparé, entretiennent un rapport complexe d'interaction, ou mieux des rapports d'interaction, car l'interaction se realise de plusieurs manieres différentes. Parfois les termes correspondants du comparant et du compare sont explicites tous les deux. Dans notre exemple, c'est le cas des deux themes "épanouissements" -

"façons d'aimer", ailleurs, seul le terme du comparant est nommé qui évoque un terme correspondant et implicite du comparé; enfin des termes du compare peuvent impliquer des valeurs métaphoriques quand bien même le terme correspondant du comparant ferait défaut. On obtient ainsi trois variantes:

A. Un terme explicite du comparant correspond à un terme explicite du compare. Un exemple de ce type d'interaction est la première description de la mine du Voreux, observée par Etienne lorsqu'il arrive à Montsou (début du premier chapitre de Germinal):

"Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde (.). Il s'expliquait jusqu'à l'échappement de la pompe, cette respiration grosse et longue, soufflant sans relâche, qui était comme l'haleine engorgée du monstre" (G 1135-36).

Les détails de la fosse sont comparés terme à terme aux membres d'un monstre chthonien. "cette fosse"/"bête goulue", "tassée au fond d'un creux"/"accroupie là", "sa cheminée"/"une corne menaçante", "échappement de la pompe"/"respiration.. soufflant", "haleine engorgée du monstre" (26).

La mention explicite du comparant et du compare accentue leur correspondance. Les figures d'analogie qu'on rencontre le plus fréquemment dans cette variante sont la comparaison ("Cette fosse semblait avoir un air mauvais de bête goulue", "dressant sa cheminée comme une corne menaçante", "l'échappement de la pompe .. qui était comme l'haleine engorgée du monstre") et l'identification ("l'échappement de la pompe, cette respiration grosse et longue"). Zola ne recourt à ce procédé sûr qu'aux moments où il juge nécessaire d'établir nettement une analogie. La première description du Voreux vise à mettre en évidence le rapport mine/monstre de manière à la fixer une fois pour toutes dans l'esprit du lecteur. À la fin du chapitre Zola décrit la mine de nouveau, mais cette fois une série de comparants suffit pour l'évoquer dans tous ses détails.

B. Un terme explicite du comparant correspond à un terme implicite du compare. Citons pour exemple la description d'un parterre de plantes grasses dans La Faute de l'Abbé Mouret. Le début de cette description présente une énumération de

monstres repoussants. C'est grâce à la mention unique du thème introducteur du comparé "plantes grasses" que le lecteur sait qu'il s'agit de métaphores.

"...quand ils sortirent du petit bois, ils firent quelques pas sur des gradins de rocher, où s'accroupissait tout un peuple ardent de plantes grasses. C'était un rampement, un jaillissement de bêtes sans nom entrevues dans un cauchemar, de monstres tenant de l'araignée, de la chenille, du cloporte, extraordinairement grandis, à peau nue et glauque, à peau hérissée de duvets immondes, trainant des membres infirmes, des jambes avortées, des bras cassés, les uns ballonnés comme des ventres obscènes, les autres avec des échines grossies d'un pullulement de gibbosités, d'autres dégingandés, en loques, ainsi que des squelettes aux charnières rompues" (FM 1389).

La description développe un paradigme très complexe de métaphores touchant le monde animal, le comparé par contre se réduit au seul thème introducteur. Les métaphores servent à évoquer, du côté du comparé, un système analogue à celui du comparant. La description ne montre pas seulement des monstres, mais des plantes qui, ressemblant à des monstres, composent l'image double d'un bestiaire végétal.

C. Un élément explicite du comparé correspond à un élément implicite du comparant. Ce type d'interaction ne se produit que sous la pression de fortes contraintes paradigmatiques. Reprenons notre exemple des roses en train de s'épanouir: les sous-thèmes, "les unes", "d'autres", "de petites", "d'énormes", réfèrent à des roses, donc à des éléments du comparé, mais le paradigme roses/femmes séduisantes est assez fort pour qu'ils soient intégrés dans le paradigme du comparant. Ce double emploi est facilité par l'ambiguïté (non-animé/animé) des unités en question. La force contraignante du paradigme est telle que même les prédicats non métaphoriques sont contaminés. Elle atteint d'abord les termes plus ou moins ambigus comme "entrebâiller" qui, tout en référant en premier lieu à l'éclosion lente des feuilles du bouton, contient une allusion malicieuse au déshabillé réticent d'une amante timide. Finalement, la métaphore contamine les prédicats nettement non métaphoriques comme "bouton" ou "pétale", termes qui désignent uniquement des végétaux sans terme équivalent du côté du comparant, mais qui, sous la pression des métaphores environnantes, prennent les traits de femmes séduisantes. Nous avons discuté ci-dessus les conditions dans lesquelles un terme en apparence non métaphorique peut subir l'influence d'un paradigme métaphorique. Répétons qu'il s'agit de cas limites extrêmement intéressants qui montrent comment des contraintes maximales sur l'axe

paradigmatique étendent la sphere d'activite de la metaphore jusqu'a l'axe syntagmatique

Les metaphores produisent un effet de focalisation qui est en contradiction avec les idees de Zola concernant la stricte objectivite du discours naturaliste. Selon Zola, la fonction du narrateur-descripteur se reduit a la transmission d'une observation quasi-scientifique et son langage doit avoir le caractere d'un medium transparent qui donne une vue sans entraves sur la realite. L'image preferee dont Zola se servait pour evoker cet ideal etait la verre a vitre. "Toute oeuvre d'art est comme une fenetre ouverte sur la creation. Il y a, enchasse dans l'embrasure de la fenetre, une sorte d'ecran transparent, a travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins deforms, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent a la nature de l'ecran". Contrairement aux ecrans classique et romantique, "l'ecran realiste est un simple verre a vitre, tres mince, tres clair, et qui a la pretention d'etre si parfaitement transparent que les images le traversent et s'y reproduisent ensuite dans toute leur realite" (27). La vitre est importante comme image "meta-textuelle", a l'aide de laquelle Zola reclame une ecriture "transitive", pour emprunter un terme a Roland Barthes. En plus, elle revient frequemment comme topos descriptif dans les Rougon-Macquart. On se rappelle les nombreuses situations dans lesquelles les personnages s'arretent a une fenetre, regardent distraitemment au dehors et observent le panorama qui se deroule devant leurs yeux. Or il est evident que les metaphores troublent l'ideal du medium transparent. Elles font apparaitre le point de vue d'un observateur et ce point de vue colorie considerablement l'ecran naturaliste. La presentation du parterre de roses comme un groupe de femmes seduisantes est due au couple amoureux qui se promene au jardin. Le debut et la fin de la description inserent la roseraie dans le regard de ce couple et c'est sous l'influence de ce regard que les roses sont erotisees (28). L'effet de focalisation concerne en premier lieu le personnage, mais la mise en perspective ne s'arrete pas a lui. La metaphore exprime une vision plus generale qui comprend, en suivant les paliers successifs des instances narratives, le narrateur, l'auteur implicite et l'auteur reel. La description du Voreux en termes d'un monstre est d'abord mise sur le compte du personnage Etienne Lantier. C'est lui qui observe et qui associe la mine a un monstre: "Etienne, qui s'oubliait devant le brasier a chauffer ses pauvres mains saignantes, regardait, retrouvait chaque partie de la fosse. (...) Cette fosse (...) lui semblait avoir un air de bete goulue" (G 1135), suit la description que nous avons commentee quelques pages plus haut. A un niveau superieur, le narrateur utilise les memes metaphores aux moments où aucun personnage n'est present pour servir

d'intermediaire entre lui et l'objet a decrir (29) L'association continuelle de la mine avec un monstre vorace releve enfin d'un choix de l'auteur implicite et de Zola lui-meme. Zola donne, par le biais de ces metaphores, une representation tendencielle de la realite. Il associe la mine a un Moloch, les mineurs a ses victimes et il prend ainsi position dans un conflit social qu'il pretend decrir avec une objectivite scientifique (30) Les descriptions sont donc loin d'etre le medium transparent qui donne une copie fidele de la realite. Elles sont traversees par des series de metaphores qui les colorient de la perspective des instances qui les transmettent successivement au lecteur.

L'un des objectifs fondamentaux du naturalisme, la transmission d'un savoir encyclopedique est ainsi mis en cause Philippe Hamon a observe a juste titre qu'une phase documentaire precede l'écriture du roman proprement dit. On sait que Zola faisait des enquetes, prenait des notes, composait un fichier, bref, etablissait un texte-savoir qui pre-existe au roman Lorsque Zola se met a ecrire la version definitive de son texte, il insere ce savoir dans une histoire: "le texte va recuperer et inserer un texte anterieur, celui de la fiche du romancier qui a deja reuni les materiaux de son roman" (31) Le travail d'insertion explique le retour frequent de situations pedagogiques a l'interieur des romans En effet, Zola cree souvent des situations où un spécialiste (medecin, ingénieur, erudit) explique un phenomene technique (maladie, locomotive, lois hereditaires) a un profane qui s'interesse au phenomene en question. De telles situations justifient l'introduction de descriptions techniques Les textes-savoir tendent, selon Hamon, a "occuper des lieux strategiques textuels particuliers et privileges" (32), les debuts, clausules, frontieres internes du texte.

Ajoutons tout de suite que c'est sur ces lieux egalement que se concentrent les metaphores et que ce sont elles qui entrent en conflit avec le texte-savoir. Les metaphores doublent le texte-savoir d'une composante imaginaire Le texte ne decrit pas une mine ou un parterre de roses, mais une mine comme un monstre, des roses comme des femmes. Ce dedoublement met en cause l'objectif pedagogique du naturalisme ou plutot, elle montre que cet objectif ne constitue qu'un aspect des Rougon-Macquart. Les metaphores s'organisent selon des paradigmes dont l'isotopie s'oppose a l'isotopie du texte-savoir. Une distinction des deux isotopies est d'autant plus importante que la composante mythique des Rougon-Macquart reside principalement dans les metaphores. Le contexte, domine par une isotopie realiste s'oppose a l'isotopie metaphorique qui releve en dernier lieu du mythe. L'enchevetrement des deux isotopies produit l'effet, caracteristique pour les Rougon-Macquart, d'un discours mixte.

Zola n'invente pas ses metaphores. Il les puise dans un reservoir d'images transmises de generation en generation et dont l'origine se perd dans la nuit des temps. Les metaphores ont en d'autres termes un caractere archetypal dans le sens que Jung donnait à ce terme:

"L'image primordiale ou archetypale est une figure (.) qui se repete au cours de l'histoire partout où la fantaisie creatrice se manifeste librement. Elle est donc essentiellement une figure mythologique. Lorsqu'on etudie ces images de plus pres, on decouvre qu'elles se composent de vestiges d'innombrables experiences typiques, vecues par nos ancetres. Elles constituent, pour ainsi dire, le residu psychique d'innombrables experiences du meme type" (33).

La majorite des metaphores utilisees par Zola derivent de telles images primordiales. Elles gardent les reminiscences d'experiences typiques, vecues par nos ancetres et peuvent par consequent etre caracterisees comme des metaphores archetypales. Le rapport entre metaphore et mythe est plus complexe. Parfois une metaphore isolee se compose, quand on y regarde de pres, des restes d'une croyance mythique. C'est le cas, par exemple, de la description d'un enterrement dans La Terre (T 805). Le cercueil du vieux Fouan, recouvert peu à peu par les mottes de terre tombant dans la fosse, est compare à "une poignee de blé". Cette metaphore se rattache à la croyance selon laquelle le sort humain est intimement lie à celui des plantes, au ble en particulier. L'homme naît de la terre et il y retourne. Tout comme le germe de blé doit mourir avant d'accéder à une vie nouvelle, l'homme doit mourir afin de pouvoir renaître comme nouveau-ne. De tels exemples apparaissent de temps en temps dans les Rougon-Macquart, mais ils sont rares. En general, les metaphores isolees ne montrent pas leur origine mythique. C'est seulement quand on les considere dans leur ensemble qu'elles se revelent comme composantes d'un systeme global et de nature mythique.

Les metaphores s'organisent en un vaste systeme, car des rapports d'equivalence et d'opposition (ou de conjonction et de disjonction, pour employer la terminologie de Greimas) articulent l'ensemble des metaphores et co-determinent le sens du terme individuel. Ce n'est qu'à un niveau d'abstraction eleve qu'apparaissent les articulations du systeme et sa nature mythique. Prenons pour exemple la metaphore du "troupeau" dans ce passage de Germinal: "Le troupeau redescendra. Vous êtes tous trop lâches." (G 1526). La valeur de cette metaphore individuelle se precise graduellement quand on l'insere dans des

contextes toujours plus globaux. La meme metaphore se retrouve plusieurs fois dans ce meme roman "Vetus de toile mince, ils grelotaient de froid, sans se hater davantage, debandes le long de la route, avec un pietinement de troupeau" (1151), Etienne "ne se sentait point la resignation de ce troupeau" (1185), "c'etait toujours le meme pietinement de troupeau" (1249), "ils traient les pieds, glissaient dans la boue, avec le deuil morne d'un troupeau frappe d'epidemie" (1298), "son indifference pour ce troupeau" (Mme Hennebeau) (1313), "Tous partaient, quittaient le salon dans un pietinement de troupeau" (1325), "l'epoque ou il les tenait dans sa main, ainsi qu'un troupeau fidele" (1520), "il regardait les charbonniers qui retournaient au travail, confus dans l'ombre, passant avec leur sourd pietinement de troupeau" (1532), "le troupeau pietinait, des files d'hommes trottant le nez vers la terre" (1582).

La metaphore revient dans des conditions presque identiques: elle designe chaque fois le sort collectif des mineurs. Quelques remarques s'imposent.

La plupart des metaphores sont enoncees par le narrateur anonyme. Il raconte et en meme temps "focalise" les phrases, c'est-a-dire qu'aucune perspective intermediaire ne s'interpose entre lui et les mineurs qu'il decrit. Quelques enonces pourtant sont focalises par un personnage: Etienne, Souvarine et Mme Hennebeau. Bien qu'Etienne et Souvarine soient eux-memes des mineurs, l'emploi de la metaphore les distingue de leurs camarades. Etienne se distingue d'eux par ses capacites de chef, Souvarine par son sang-froid d'anarchiste. Mme Hennebeau se distingue d'eux par sa position de patronne. Quant au narrateur, il utilise l'image pour caracteriser le sort soumis des charbonniers. Sa position de narrateur lui permet de choisir une metaphore qui souligne la docilite des mineurs, leur incapacite a penser a agir et la condition bestiale qui en resulte. Il est significatif que la metaphore ne soit focalisee par aucun mineur, sauf par Etienne et Souvarine qui, justement, l'emploient pour prendre leurs distances. Les mineurs, eux, sont incapables de voir (conditionnes a ne pas voir) la soumission qui les attache a leur sort miserable.

Un detail en apparence insignifiant concerne la repartition des metaphores sur le texte: elles se concentrent au debut et a la fin du roman. L'absence de l'image dans les deux cents pages intermediaires s'explique par la revolte qui tire les mineurs de leur condition de troupeau. Metaphoriquement, cet episode se caracterise par la metamorphose du troupeau en un groupe de fauves ("la colere, la faim () avaient allonge en machoires des betes fauves les faces placides des houilleux de Montsou" (G 1436)). Cette metamorphose ne dure pas. Les mineurs sont des "fauves d'occasion" qui, contrairement aux fauves de condition dont nous parlerons plus loin, retournent fatalement a leur sort de betail humain. Au moment ou les soldats brisent la greve, les

mineurs reprennent le travail et redeviennent le troupeau qu'ils étaient au début.

La métaphore du troupeau ne se trouve pas uniquement dans Germinal. Elle revient dans d'autres romans dans des situations analogues. Dans la bouche d'Eugène Rougon, le troupeau réfère au peuple sur lequel le ministre espère exercer un pouvoir absolu: "son ancien desir de mener les hommes à coups de fouet, comme un troupeau" (ER 218). Dans L'Assommoir le troupeau représente les ouvriers: "Ah! la triste musique, qui semblait accompagner le pietinement du troupeau, les bêtes de somme se trainant, éreintées" (AS 765) et dans Au Bonheur des Dames ce sont les employées, s'acheminant vers leur repas: le "troupeau s'y hâtait, sans un rire, sans une parole, au milieu d'un bruit croissant de vaisselle" (BD 543). Les petits actionnaires de L'Argent sont un troupeau pour les grands banquiers, particulièrement pour Saccard: "le mépris de leur intelligence d'hommes d'affaires pour la noire ignorance du troupeau, prêt à croire tous les contes" (A 176), "Quelle puissante action Saccard avait-il donc eue sur le troupeau, pour le discipliner sous un tel joug de crédulité?" (A 346). Enfin, dans La Débâcle, l'armée en débandade est continuellement comparée à un "troupeau expiatoire qu'on envoyait au sacrifice, pour tenter de fléchir la colère du destin" (D 460), "Le troupeau ne cessait pas, des hommes se bouscullaient, se marchaient sur les talons (...). La voix rude de leur gardien les poussait comme à coups de fouet" (D 750).

La métaphore du troupeau est accompagnée fréquemment des mêmes motifs: ignorance, docilité, mais le trait pertinent est celui de la soumission. Qui dit troupeau dit berger et fouet. Le berger fouette son troupeau et dirige de manière tyrannique le sort de celui-ci. Aussi, l'articulation principale se situe sur l'axe de la domestication qui distingue le maître en sa qualité de dominateur du troupeau qui répond à ses ordres.

À un niveau plus abstrait le troupeau se situe à l'intérieur du bestiaire zolien. Bestiaire imaginaire naturellement car les animaux qui le composent ne peuvent être classés ni compris par référence à une typologie biologique. Si les troupeaux se composent de moutons et de boeufs, la différence biologique entre ces bêtes compte moins que leur appartenance à la classe des animaux domestiques qui se définit selon l'axe sémantique de la domination-soumission. Le fauve, représenté presque exclusivement par le loup, constitue une autre classe de ce bestiaire. Le loup ne peut être suffisamment expliqué ni par ses caractéristiques biologiques, ni par sa signification lexicologique, ni même par le système associé des lieux communs (proposé par Black qui, justement, illustre ce concept à l'aide du loup). À l'intérieur des Rougon-Macquart il se définit en tant que chasseur, c'est-à-dire par son opposition à la proie. Cette qualité l'apparente aux autres chasseurs, dont il ne se distingue

que par sa tactique. Nous n'entrerons pas ici dans les détails de la structure du bestiaire, elle sera traitée plus loin. Il suffit pour le moment de remarquer que l'ensemble des métaphores animales s'organise selon trois grandes articulations: la chasse, la domestication et la bête humaine qui ont toutes en commun l'opposition entre une partie soumise et une partie dominante.

Le bestiaire dans son ensemble s'oppose aux images végétales. A quelques moments privilégiés de leur histoire les mineurs de Montsou sont décrits en termes végétaux. Les dernières phrases célèbres du roman les identifient à les germes qui, un jour, pousseront de la terre: " Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre". Quelques aspects de cette métaphore sont à retenir. D'abord, les germes font partie d'un ensemble organisé de métaphores appartenant au règne végétal. L'organisation repose sur la morphologie de la plante: germe, sève, fleur, fruits. Quelques aspects seulement sont sélectionnés. Les termes utilisés le plus fréquemment concernent les parties de la plante qui ont trait à la croissance et surtout à la reproduction. L'image dans son ensemble présente une végétation imaginaire qui se limite à des fonctions productrices et reproductrices.

Cette sélection s'affirme quand on regarde le comparé. En effet, les métaphores végétales désignent les phénomènes humains de la croissance, de la guérison, de la reproduction et surtout de la régénération. Elles ne comparent donc pas l'homme à une plante, mais les phénomènes vitaux humains aux phénomènes (re)producteurs de la plante. Les métaphores végétales prennent une valeur positive qui s'oppose à la valeur négative des métaphores animales. Le sens positif des mineurs/germes résulte donc des rapports de cette métaphore avec les autres termes végétaux et du contraste entre les termes végétaux et les termes animaux (les mineurs/troupeau).

Du contraste entre les deux domaines se dégage la perspective mythique. Les métaphores végétales affirment que l'homme naît de la terre, qu'il grandit en bonne santé et portera fruit s'il reste en contact avec elle et que son corps mort est réintroduit dans son sein pour qu'il renaisse. Ce cycle éternel et heureux a été compromis par le développement de la vie sociale. La construction de villes, la création de centres industriels et la concentration des travailleurs dans des quartiers misérables ont éloigné l'homme de la terre. Coupé de ce contact vital, il a perdu petit à petit ses qualités de bonne plante pour se transformer finalement en animal. Le règne animal, dont la métaphore du troupeau constitue une infime partie, est donc un règne végétal perverti. Il est associé aux effets nuisibles du progrès industriel et social sous le Second Empire. Par contre, le règne végétal évoque le souvenir d'un paradis perdu, situé

dans un passe eloigne, ou la promesse d'un avenir heureux mais incertain

1 4 1 Charles Mauron

Nous avons suivi jusqu'ici une ligne d'exposition qui va de la metaphore individuelle a l'articulation mythique. Cette procedure rappelle l'oeuvre de Charles Mauron dont le titre Des Metaphores obsedantes au Mythe personnel suggere un itineraire identique a celui que nous venons de prendre. Il y a sans doute quelques correspondances entre les deux methodes, mais en general la ressemblance n'est qu'apparente. L'approche de Mauron differe sur quelques points essentiels du travail que nous avons l'intention de presenter ici. Au debut de son livre Mauron resume la methode psychocritique en quatre operations successives (34)

- "1. - En superposant des textes d'un meme auteur comme des photographies de Galton, on fait apparaître des reseaux d'associations ou des groupements d'images, obsedants et probablement involontaires
2. - On recherche, a travers l'oeuvre du meme ecrivain, comment se repetent et se modifient les reseaux, groupements, ou d'un mot plus general, les structures reveles par la premiere operation. Car, en pratique, ces structures dessinent rapidement des figures et des situations dramatiques. Tous les degres peuvent etre observes entre l'association d'idees et la fantaisie imaginative, la seconde operation combine ainsi l'analyse des themes varies avec celle des reves et de leurs metamorphoses. Elle aboutit normalement à l'image d'un mythe personnel.
3. - Le mythe personnel et ses avatars sont interpretes comme expressions de la personnalite inconsciente et de son evolution.
4. - Les resultats ainsi acquis par l'etude de l'oeuvre sont contrôles par comparaison avec la vie de l'ecrivain."

Ces operations esquissent les etapes globales d'une recherche psychocritique. Mauron ne donne pas une definition exacte des concepts qu'il presente. superposition, reseaux, figures, etc. Son intention est de les developper chemin faisant, "faire, de la methode, une demonstration concrete, prouver le mouvement en marchant" (p.9). Regardons de plus pres les essais qu'il consacre a un certain nombre d'auteurs français. Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valery, Corneille et Moliere. Les deux chapitres sur Baudelaire (III et VII) se pretent le mieux à une

illustration de la methode. Examinons d'abord ce que c'est exactement qu'une "superposition" de textes d'où resultent des "reseaux" d'associations? Mauron prend pour point de depart de son etude quelques Poemes en Prose. Il cite la derniere phrase de "Un Hemisphere dans une Chevelure": " Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs" (a) et il signale l'adjectif "lourdes" , appliqué a une chevelure féminine comme un leit-motiv baudelairien. A ce motif Mauron associe une phrase de " La Belle Dorothee": "Le poids de son enorme chevelure presque bleue tire en arriere sa tête délicate" (b). Dans cette phrase, constate Mauron, "la lourdeur s'est accusée, elle tire la tête en arriere". Ce texte en évoque un troisième, une lettre de Baudelaire à Asselineau dans laquelle Baudelaire decrit un monstre portant, enroule autour du corps, un appendice qui lui part de la tete: "quelque chose d'élastique comme du caoutchouc, et si long, si long que, s'il le roulait sur sa tête comme une queue de cheveux, cela serait beaucoup trop lourd, et absolument impossible à porter" (c). Cette chevelure demesuree embarrasse la demarche du monstre, "il est obligé... de marcher en chancelant". La demarche évoque celle de l'abatros dans le poeme celebre: "...ces rois de l'azur, maladroits et honteux/ Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches/ Comme des avirons trainer à côté d'eux" (d). Dans un poeme en prose, "Chacun sa Chimere", on retrouve la meme demarche alourdie: "Chacun d'eux portait sur son dos une enorme Chimere, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fourniment d'un fantassin romain" (e). Ensuite Mauron passe au "Mauvais Vitrier" qui se courbe sous la charge de ses vitres, ainsi que le porteur de Chimere (f). Cette histoire ajoute un element important parce qu'elle introduit un deuxième personnage. Le vitrier attire sur lui la fureur d'un personnage qui, du haut d'un balcon, lance un pot de fleurs. Le vitrier est renversé par le choc et ses vitres se brisent. Deux personnages semblables se trouvent dans "Une Mort héroïque", où un prince agressif, d'un coup de sifflet, fait s'ecrouler un comedien (g). Mauron constate que les deux poemes "se superposent très exactement". Les deux personnages agressifs "coïncident" et rappellent une image que Baudelaire se faisait de lui-même, celle d'un artiste plein d'ennui et de perversité. D'autre part, les deux victimes, "êtres accablés par la vie, contraints de dispenser une beaute chimerique et succombant sous la charge" constituent une autre image que Baudelaire se faisait de lui-meme, image que rejoignent les figures citees plus haut de la belle Dorothee, du monstre, de l'albatros, etc. Finalement, Mauron cite quatre passages où la chimere, se détachant graduellement de celui qui la porte, prend la dimension de la pierre poussée par Sisyphe et enfin celle du tombeau.

Il est difficile de séparer la première étape des "réseaux d'associations" de la deuxième où se dessinent des "figures" et

des "situations dramatiques". Mauron observe à plusieurs reprises que ces étapes se chevauchent. Aussi Mauron reprend-il les éléments de la première analyse au début du deuxième chapitre: "A ce point du présent ouvrage, je ne veux que passer des associations d'idées aux groupes de figures. De secrètes similitudes affectives relient en un premier groupe une suite de figures passives (femmes, comédien, vitrier, monstre, bouffon, nain, etc.) tous porteurs de chimère; en face, un autre groupe se compose, celui des chats princiers, selon d'autres similitudes". "L'inconscient procède par identifications affectives. Il écrit ses équations: Dorothee = vitrier = Fancioulle = Albatros, etc. = une partie du Moi. Chat = prince = sphinx = tombeau = une autre partie du Moi". Mais ces séries de figures n'existent pas indépendamment: "Ce qui nous intéresse, c'est le couple antagoniste des deux forces, la situation dramatique qui naît entre les deux personnages. Car le jeu de leurs interrelations dynamiques doit précisément nous renseigner sur l'équilibre de la personnalité totale". Mauron passe ensuite à la troisième étape de son analyse: l'interprétation psychanalytique qui mène au mythe personnel. Le premier groupe de figures a le sens d'une fixation à la mère; le second groupe "paraît commandé par une identification au père (Barthélemy Baudelaire), c'est-à-dire à l'image que s'en fait le fils. Le personnage de chat ou de prince nous en révèle assez la qualité". Selon Mauron, le mythe personnel de Baudelaire se fonde sur l'équilibre instable entre les deux pôles de sa personnalité. "Un équilibre total eût impliqué un *modus vivendi* avec la réalité: mère, amante, amis, éditeurs, travail, argent, etc.". Mais cet équilibre lui est refusé, la relation entre les deux figures reste instable, "dissonante", de sorte que "tout contact avec la réalité tend, chez Baudelaire, à devenir sado-masochiste". Nous ne résumerons pas ici les balancements entre les deux extrêmes de cette personnalité (concentration du côté sadique, dissipation du côté masochiste) que Mauron traite en détail. Il suffit de constater que l'analyse s'arrête là. Mauron ne passe pas à la dernière étape de sa méthode, à moins qu'il ne faille interpréter comme telle les quelques allusions aux relations difficiles entre Baudelaire et ses parents. En fait Mauron réserve l'étape finale à un chapitre ultérieur où il traite en termes généraux et qui ne s'appliquent pas à Baudelaire spécifiquement, les rapports entre le moi social et le moi créateur.

À plusieurs égards cette psychocritique des écrits de Baudelaire est admirable. La prudente progression d'un niveau textuel à l'autre aboutit de manière convaincante à une "structure profonde" qui est le moi subconscient de l'auteur. De cette façon Mauron réussit à déduire la structure psychique de structures textuelles; inversement il montre comment le moi subconscient détermine les rapports entre les unités textuelles. En apparence cette méthode se rapproche de celle que nous suivons à propos de Zola, pourtant les buts et les moyens diffèrent sensiblement.

En ce qui concerne l'unité fondamentale, le concept de la "métaphore obsédante", on aura remarqué que Mauron n'utilise que rarement ce terme. Il se sert d'un certain nombre de termes équivalents pour désigner les éléments qui constituent le point de départ de son interprétation: "réseaux d'associations", "groupements d'images obsédantes", "associations d'idées involontaires" et finalement "métaphores obsédantes". L'exemple de Baudelaire nous apprend que les unités indiquées par ces termes: la lourdeur d'une chevelure féminine (a)(b), la queue de cheveux du monstre (c), les ailes de l'albatros (d), la chimère (e), les vitres du vitrier (f), Fancioulle (g,) ne sont pas des métaphores dans le sens que nous avons adopté jusqu'ici. Le seul aspect par lequel elles se distinguent des autres éléments textuels est leur caractère "obsédant" qui revient en fait à un phénomène de répétition. Les "métaphores" de Mauron sont en fait ce qu'on entend communément par "motifs" littéraires qui, à un niveau plus abstrait s'unissent en "thèmes" (35). Le point de départ de la psychocritique ne diffère donc en rien d'une critique thématique. C'est sans doute à cause de cette affinité entre les deux méthodes que Mauron se sent obligé de souligner la différence entre la psychocritique et la méthode thématique. Les thèmes, déclare-t-il "appartiennent à la pensée consciente". La psychocritique est d'accord avec la critique thématique pour penser que des choses très intéressantes se passent, chez un écrivain, sur la ligne où s'ajustent les processus conscients et inconscients. Mais pour les comprendre, elle croit indispensable d'explorer une certaine profondeur de l'hinterland inconscient". (36) Mais comment savoir si un motif ou thème sont le résultat d'un processus conscient ou inconscient? L'argument ne convainc pas. En fait la psychocritique se distingue de l'étude thématique uniquement parce qu'elle choisit ses motifs et ses thèmes en fonction d'une interprétation psychanalytique. La meilleure caractérisation serait celle d'une "thématique psychanalytique". Cette thématique ne prétend pas relever tous les thèmes textuels. Le choix d'un motif (par exemple la lourdeur de la chevelure féminine), débouchant sur un thème (celui des "victimes, êtres accablés par la vie, contraints de dispenser une beauté chimérique et succombant sous la charge") est dirigé par la possibilité d'une interprétation psychanalytique. On aura remarqué d'ailleurs que l'ordre de présentation des différents motifs (a), (b), (c), etc. suggère un développement ("la lourdeur s'est accusée", "la chimère est devenue trop pesante", "le poids de la chevelure de la chimère, devient celle du destin et, enfin, du tombeau") qui n'est pas dans le texte. Il est le résultat d'un agencement de Mauron qui rend vraisemblable le processus psychique sur lequel il est censé se fonder. Pourquoi Mauron s'attache-t-il pourtant au terme de métaphore?. La psychocritique telle qu'il la définit se fonde sur le rapport entre la structure textuelle et la structure psychique de l'auteur. La personnalité inconsciente constitue l'objet de son étude,

personnalite qu'il degage des rapports inconscients qui relient entre eux les elements textuels. Les rapports textuels representent une realite psychique exterieure au texte. La frequence obsessionnelle avec laquelle le motif des cheveux lourds d'une femme revient dans l'oeuvre de Baudelaire s'explique psychanalytiquement par une identification affective de Baudelaire a des figures feminines, provenant d'une fixation a sa mere. En ce sens specifique on pourrait considerer les tresses lourdes comme la metaphore d'un complexe psychique. Mais cet emploi du terme n'est pas tres heureux, d'abord parce qu'il met en rapport un comparant textuel et un compare extra-textuel, contrairement a la metaphore proprement dite qui relie deux termes intra-textuels. Ensuite parce que n'importe quel element textuel peut etre considere comme "metaphore" de la personnalite inconsciente de l'auteur et que la methode psychocritique est donc incapable de distinguer entre ce qui est metaphore et ce qui ne l'est pas. Il vaut mieux reserver le terme de symbole ou de representation pour designer le rapport entre la structure textuelle et la structure psychique et utiliser celui de metaphore pour les elements textuels que nous avons definis comme tels.

Examinons pour terminer le concept de mythe. Mauron parle d'un mythe personnel qu'il definit comme "l'expression de la personnalite inconsciente et de son evolution". Il va de soi que "mythe" est employe ici dans un sens tres specifique. Il designe l'inconscient de l'auteur qui, reduit a sa forme la plus elementaire, se revele le plus souvent comme "la hantise d'un petit groupe de personnages et du drame qui se joue entre eux". Dans quelques travaux modernes de psychanalyse litteraire le concept de "theme d'identite" a ete propose pour definir de tels resumes succints de l'inconscient (37). Quand nous parlons de mythe a propos de Zola nous n'avons pas en vue un mythe personnel. L'objet de notre etude est la structure metaphorique des Rougon-Macquart et non pas la personnalite inconsciente de Zola. Ajoutons qu'une interpretation psychanalytique de cette structure serait tres bien possible. Nous sommes convaincu que l'emploi repete (obsessionnel) de certaines metaphores et la facon dont elles s'organisent en reseaux permettent de tirer des conclusions concernant la personnalite inconsciente de Zola (38). Nous nous limiterons dans le cadre de cette etude a la coherence interne des metaphores a l'interieur des Rougon-Macquart (39).

1.5.1 inventaire

La définition que nous avons adoptée au début de cet exposé permet de distinguer le "foyer" métaphorique du "cadre". La première opération pour inventorier les métaphores des Rougon-Macquart consiste à isoler la métaphore de ce contexte. Dans le contexte "Enfin, il fallait bien qu'il vînt autre chose, puisque l'Empire était pourri décidément, et que personne n'en voulait plus" (D 801) nous distinguons la métaphore "pourri" du contexte en la soulignant. En général, cette sélection ne pose pas de problèmes. Chaque métaphore, si insignifiante en apparence soit-elle, a été incluse dans un corpus qui englobe l'ensemble des métaphores des Rougon-Macquart. De ce corpus sont exclues les métaphores mortes, comme par exemple le terme de "canaille", dérivé du latin *canis*, chien, dont le sens originel a été complètement oblitéré (lexicalisé) avec le temps. Cependant nous avons inclus de cette catégorie les métaphores qui, sous l'influence d'un paradigme fort, ont été ranimées (=> 1.2. Rapports Paradigmatiques).

Une deuxième distinction fondamentale est celle entre comparant et comparé. S'il est relativement facile d'isoler le comparant qui est un terme in praesentia, le comparé est beaucoup plus difficile à nommer parce qu'il est parfois un terme in praesentia, parfois in absentia. Parmi les figures d'analogie les comparaisons et les identifications présentent un comparé in praesentia. Dans les exemples suivants: "Cette époque fut le meilleur temps d'Antoine Macquart. Il s'habilla comme un bourgeois" (FR 126), "Du Poizat, maigre et ardent, avec ses dents blanches mal rangées et sa face d'enfant fiévreux" (ER 247), "Darwin, cet apôtre de l'inégalité scientifique" (G 1524), ".Cet animal de Loubet" (D 420), on trouve côte à côte les comparants (bourgeois, enfant fiévreux, apôtre, animal) et les comparés (Macquart, Du Poizat, Darwin, Loubet). Il est beaucoup plus difficile d'identifier le comparé d'une métaphore proprement dite qui se caractérise par l'absence d'un comparé explicite. Souvent le contexte nous renseigne suffisamment: "Lazare avait des envies de le battre. Il aurait peut-être tout planté là, sans l'angoisse qu'il éprouvait, à l'idée de laisser dans ce gouffre les trente mille francs de Pauline" (JV 872). L'histoire de La Joie de Vivre nous informe sur ce que ce gouffre désigne l'usine de Frésou, entreprise destinée à l'exploitation des algues. Cependant la majorité des comparés ne se trouve pas explicitée dans le contexte. "Le soir, retiré dans le réduit où il couchait, après avoir accroché sa lampe au chevet de son lit de sangle, il retrouvait Miette à chaque page du vieux volume poudreux qu'il avait pris au hasard sur une planche, au-dessus de sa tête, et qu'il lisait dévotement" (FR 185). La métaphore nous renseigne

sur la manière dont Silvère lit le vieux bouquin. La métaphore religieuse "devotement" rapproche l'attitude de Silvère vis-à-vis de Miette et du livre de celle d'un croyant vis-à-vis de Marie et de la Bible. Un rapport complexe lie donc "devotement" au contexte et on ne saurait resumer en un terme simple le comparé de cette métaphore. Dans de tels cas la solution la plus facile serait de laisser ouvert l'espace, réservé dans l'inventaire au comparé. Mais, comme il est important de pouvoir situer la métaphore nous avons cru préférable d'indiquer globalement le champ parfois étendu du comparé. Dans notre exemple nous avons indiqué le comparé de "dévotement" par "Silvère", sans prétendre l'avoir véritablement nommé. De cette manière nous avons résumé les comparés de la plupart des métaphores.

Il y a, finalement, une catégorie ou même un tel résumé serait impossible ou inutile. Dans des expressions comme "avoir une dette sur le dos" il serait insensé de traduire le compare et nous avons laissé ouvert l'espace réservé au comparé.

1.5.2 formule

Afin de dresser l'inventaire des métaphores nous avons concentré le maximum d'informations dans une formule succincte:

G 1530 blessure sa blessure au ventre sabotage 4

Cette formule se compose de 1 La référence au roman et à la page où se trouve la métaphore. La lettre renvoie au roman (G = Germinal, A = L'Argent, etc.), le chiffre à la page de l'édition de la Pleiade, 2. Le comparant, 3. Le comparant dans son contexte immédiat. Il s'agit d'une citation prise dans le texte. La formule ne contient qu'un comparant à la fois. Pour le terme "ventre" qui est également une métaphore (la citation raconte le sabotage de la mine du Voreux) il y aura une autre formule, 4. Le comparé de "blessure" renvoie aux dégâts causés par Souvarine au puits de la mine. Souvarine scie les planches qui forment la paroi du puits. Par l'ouverture l'eau s'introduit et cette voie d'eau cause finalement l'effondrement de la mine. La métaphore identifie la paroi à une peau, l'eau au sang et l'ouverture à une blessure. Nous avons résumé ce comparé complexe par "sabotage", 5. Les catégories - 1, 2, 3 ou 4 - dans lesquelles nous avons classé les comparants.

Une telle formalisation est nécessaire pour rendre maniable la quantité énorme d'exemples. Nous nous sommes servis de l'ordinateur pour classer les métaphores. D'abord, nous avons relevé et mis en formule l'ensemble des métaphores des Rougon-Macquart. Ensuite nous avons introduit ces formules, dont le nombre total s'élève à 46.529 unités, dans l'ordinateur, qui a classé ce corpus de deux manières:

1. Classement alphabetique selon comparant. Cette liste donne l'ensemble des metaphores des Rougon-Macquart dans l'ordre alphabetique. L'ordre de classement suivi est a les comparants dans l'ordre alphabetique, b lorsqu'une metaphore revient plusieurs fois, les romans dans l'ordre de leur apparition. La Fortune des Rougon, La Curee, Le Ventre de Paris, etc., c a l'interieur des romans l'ordre des pages, par exemple la metaphore "chevre" (un fragment)

ROMAN	COMPARANT	CONTEXTE	COMPARE	CATEGOR
fm 1455	chevre	<u>chevre</u> echappee	albine	2
pa 808	chevre	finesse de <u>chevre</u>	jeanne	2
pa 816	chevre	visage de <u>chevre</u>	jeanne	2
pa 891	chevre	menton et ses yeux de <u>chevre</u>	jeanne	2
pa 1071	chevre	figure de <u>chevre</u>	jeanne	2
pb 376	chevre	une legerete de <u>chevre</u>	saturnin	2
jv 819	chevre	grâces de jeune <u>chevre</u>	minouche	2
jv 839	chevre	gambades de <u>chevre</u>	pauline	2
jv 898	chevre	d'un saut de <u>chevre</u> sauvage	garçon	2
g 1485	chevre	sauts de <u>chevre</u>	chaval	2

2. Classement par categorie. Nous avons classe chaque metaphore selon l'une des categories globales qui constituent les domaines metaphoriques dominants des Rougon-Macquart: 1. Les matieres elementaires, l'eau, la terre, le feu, l'air. 2 Les metaphores animales et vegetales. 3. Les images physiologiques et sociales. 4. Les personnifications. A l'aide de l'ordinateur, toutes les metaphores appartenant a une certaine categorie ont ete mises ensemble. Le premier critere de classification est donc celui de la categorie, le deuxieme celui de l'ordre alphabetique, le troisieme celui des romans et le quatrieme celui des pages a l'interieur des romans.

3. Enfin il y a le classement par roman, c'est-a-dire un inventaire qui rend compte des metaphores telles qu'elles apparaissent dans les romans. Les metaphores sont notees dans l'ordre ou elles apparaissent sur les pages. Ce classement permet d'etudier la maniere dont les metaphores s'organisent en "metaphores filees", d'analyser l'organisation des metaphores a l'interieur d'une description, etc.

Nous avons utilise les deux derniers classements comme instruments de travail, seul le premier classement a ete imprime et ajoute comme supplement a la these.

1.5 3 presentation

Pour l'exposition des resultats de notre recherche, plusieurs possibilites se presentent. Les deux choix principaux sont une

presentation partant du comparant ou une presentation partant du compare (40). Une approche d'apres comparant est preferable a celle d'après compare. La dernière prend pour point de depart les themes principaux d'une oeuvre et pose la question de savoir de quelles metaphores ces themes sont accompagnés. Cette approche a le desavantage de partir de la thematique globale de l'oeuvre et de negliger la thematique metaphorique qui, comme nous l'avons constate, possede une systematique propre. De cette façon on risquerait de manquer un élément essentiel de l'effet metaphorique: l'interaction entre la structure d'ensemble "superficielle" et la structure metaphorique "profonde", effet particulierement fort dans les Rougon-Macquart ou ces deux structures ont tendance a s'opposer. Il vaut donc mieux partir des comparants et des domaines principaux dont ils relèvent. C'est le parti que prennent, en general, ceux qui ont etudie de grands ensembles de metaphores. Michel Le Guern remarque a propos de son etude de l'image chez Pascal: "Alors que chez d'autres ecrivains il peut etre plus interessant de chercher à expliquer les images par rapport aux realités qu'elles expriment que par rapport aux representations qu'elles utilisent, le nombre restreint des images dominantes et le fait que les diverses significations rayonnent autour de quelques representations privilegiees chez Pascal rendent plus utile l'etude faite a partir des images" (41). Le Guern parle d'un point de depart et, de fait, la presentation de l'effet metaphorique a partir des comparants n'exclut pas une approche complementaire qui etudie les rapports entre comparant et compare. Nous partirons donc du principe paradigmique, c'est-a-dire de la systematique propre aux comparants que nous completerons par une etude des rapports syntagmatiques, c'est-a-dire des rapports entre comparants et compares. Stephan Ullmann, dans son essai sur l'image dans le roman proustien (42) utilise les deux approches qu'il presente l'une apres l'autre. D'abord, il categorise les images d'après leurs "sources" (images medicales, images scientifiques, images artistiques, animaux, plantes), ensuite il etudie les "themes des images" (aubepines, clochers, vitraux, la sonate de Vinteuil, souvenirs, le temps). Dans les deux cas, l'auteur presente un choix: il donne des exemples de chaque "source" (donc des domaines principaux des comparants) et des themes privilegies de Proust (domaines du compare). De cette maniere il evite que les deux approches interferent. Un traitement exhaustif de l'ensemble des images proustiennes aurait rendu des repetitions inevitables. Pour notre etude, la meilleure solution consiste a combiner la presentation à partir des comparants avec une approche supplementaire qui montre le rapport entre comparants et compares. Un bon exemple d'une telle presentation est l'etude des metaphores dans La Comedie humaine par Lucienne Frappier-Mazur. Les metaphores y sont groupees en trois domaines globaux: "jeux", "le patriarcat", "le corps humain", qui sont subdivisees chacun d'une maniere

detaillée selon la systematique propre au comparant. Chaque domaine est suivi d'une étude des comparés auxquels les comparants se rapportent. Cette combinaison nous semble la plus fructueuse et nous suivrons en grandes lignes la même procédure pour la présentation des métaphores des Rougon-Macquart.

- 1) Gerard Genette, "La rhétorique restreinte", in Figures III, Paris, Seuil, 1972, pp 21-40.
- 2) Le choix des exemples n'est pas toujours heureux. L'exemple canonique d'une comparaison motivée: "Mon amour brûle comme une flamme" est en réalité une métaphore ("Mon amour brûle"), suivie d'une comparaison explicative ("...comme une flamme").
- 3) L. Frappier-Mazur, L'Expression métaphorique dans la 'Comédie Humaine', Paris, Klincksieck, 1976.
- 4) I.A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, Oxford University Press, New York, 1936, en particulier les chapitres V et VI.
- 5) Nous emprunterons quelques exemples à l'exposé de Lucienne Frappier concernant le motif.
- 6) A la seule exception peut-être des métaphores surréalistes, exception qui confirme d'ailleurs la règle car le jeu des surréalistes consistait à réunir dans une forme traditionnellement réservée à l'analogie deux termes apparemment sans dénominateur commun. La figure d'analogie doit, selon Breton "faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose a priori à ce que toute espèce de pont soit jeté", cite par Michael Riffaterre, "La Métaphore filée dans la Poesie surréaliste", in Langue Française 3, 1969.
- 7) Max Black, "Metaphor" in Models and Metaphors, Cornell University Press, 1962; Max Black, "More about Metaphor" in Andrew Ortony, Metaphor and Thought, Cambridge University Press, 1979, pp.19-46.
- 8) Rappelons à ce propos que dans la comparaison homérique - comparaison qui se compose d'un comparé simple accompagné d'un comparant fortement développé - l'art de l'auteur classique consistait à multiplier les prédicats non motivés, c'est-à-dire les prédicats du comparant qui ne réfèrent pas à des prédicats implicites du comparé. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, par.425, 843-848, appelle ce prédicat exclu de l'analogie un "überquellendes Detail", c'est-à-dire un détail qui "déborde".
- 9) Max Black, op.cit., p.27. La traduction des citations étrangères est de nous-même, sauf indication contraire. Pour l'identification de la métaphore, voir J.J.A. Mooij "On how to identify a metaphor", in A Study of Metaphor, North Holland Publishing Company, Amsterdam, 1976.
- 10) Gilbert Durand réserve une place prépondérante aux symboles, mais il met bien en lumière la difficulté d'identifier ce à quoi le symbole renvoie. Selon Durand, le symbole se

caracterise justement par le fait qu'il représente un indivisible et invisible signifié: "...l'on peut definir le symbole, avec A. Lalande, comme tout signe concret evouquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir", in L'Imagination symbolique, PUF, Paris, 1964, p.7. Arrêtons-nous un instant au symbole. Zola a tendance à charger symboliquement mainte situation de ses romans. Prenons ces deux descriptions dans La Curee:

"Il posa le memoire sur la cheminee, prit les pincettes, se mit à tisonner. Cette manie de fouiller les cendres, pendant qu'il causait d'affaires, était chez lui un calcul qui avait fini par devenir une habitude. Quand il arrivait à un chiffre, à une phrase difficile à prononcer, il produisait quelque éboulement qu'il réparait ensuite laborieusement, rapprochant les buches, ramassant et entassant les petits éclats de bois. D'autres fois, il disparaissait presque dans la cheminée, pour aller chercher un morceau de braise égare. Sa voix s'assourdissait, on s'impatientait, on s'interessait a ses savantes constructions de charbons ardents, on ne l'écoutait plus, et generalement on sortait de chez lui battu et content."

"Renée sommeilla toute la journée devant le feu. Aux heures de crise, elle avait des langueurs de creole. Alors, toute sa turbulence devenait paresseuse, frileuse, endormie. Elle grelottait, il lui fallait des braisiers ardents, une chaleur suffocante qui lui mettait au front de petites gouttes de sueur, et qui l'assoupissait. Dans cet air brûlant, dans ce bain de flammes, elle ne souffrait presque plus; sa douleur devenait comme un songe léger, un vague oppressement, dont l'indécision meme finissait par être voluptueuse. Ce fut ainsi qu'elle berça jusqu'au soir ses remords de la veille, dans la clarté rouge du foyer, en face d'un terrible feu qui faisait craquer les meubles autour d'elle, et lui ôtait, par instants, la conscience de son être. Elle put songer à Maxime, comme à une jouissance enflammée dont les rayons la brûlaient; elle eut un cauchemar d'étranges amours, au milieu de bûchers, sur des lits chauffés à blanc" (C 461; 470).

Dans ces deux passages le feu n'est pas un motif quelconque. Il symbolise, dans le premier cas la passion de

Saccard en matière d'affaires, dans le second cas la passion incestueuse de Renée. Le sens symbolique du feu s'impose ici d'une manière évidente, mais ce n'est pas toujours le cas. Les situations, personnages ou objets susceptibles de prendre une valeur symbolique ne peuvent d'une façon univoque être distingués de motifs analogues, mais non symboliques. Si le feu est le symbole de la passion, Saccard lui-même symbolise-t-il le Second Empire? C'est possible. Dans ce cas-là, les autres personnages peuvent être considérés également comme des symboles. La même chose vaut non seulement pour quelques objets privilégiés (le feu ou la serre), mais pour tous les objets. Ils peuvent tous prendre une valeur symbolique, mais la décision s'ils constituent effectivement des symboles dépend fortement de l'interprétation du lecteur. La même réserve vaut pour les romans qui se développent en allégorie comme par exemple La Faute de l'Abbé Mouret. Ces deux phénomènes n'appartiennent pas au domaine de la métaphore et nous ne nous en occuperons que marginalement. Bien entendu l'exclusion du symbole du feu n'implique pas l'exclusion du feu en tant que métaphore. Lorsque Renée pensait à sa liaison avec Maxime "comme à une jouissance enflammée dont les rayons la brûlaient", ces métaphores font partie d'un domaine métaphorique extrêmement important qui, en plus, entre dans un rapport métonymique avec le feu littéral dont il est ici question. Les métaphores du feu et le problème des figures "mixtes" (qui sont en même temps des métaphores et des métonymies) seront étudiés en détail plus loin.

- 11) Dans A Study of Metaphor, J.J.A. Mooij classe les théories de la métaphore selon l'opposition monistic <-> dualistic. Sont "monistic" les théories, comme celle de Beardsley qui affirment que le terme métaphorique n'établit pas un rapport entre un comparant et un comparé, mais se limite à mettre en relief quelques traits significatifs de l'objet auquel il réfère. Les théories "dualistes" par contre incluent la vue interactionnelle de Max Black et les théories qui considèrent la métaphore comme une comparaison abrégée. Elles se fondent sur l'idée que la métaphore établit un rapport entre deux termes que nous appelons ici comparant et comparé. Après une étude détaillée des deux types de théories Mooij se prononce légèrement en faveur de la vue dualiste. Il est évident que dans cette perspective, notre approche se fonde nettement sur une vue dualiste.
- 12) Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique générale, Paris, Payot, 1972, pp.170-71
- 13) "En vue de délimiter les deux modes d'arrangement que nous avons décrits comme étant la combinaison et la sélection, F. de Saussure pose que le premier est 'in praesentia'. il repose sur deux ou plusieurs termes

egalement presents dans une serie effective' tandis que le second 'unit des termes in absentia dans une serie mnemonique virtuelle'. Autrement dit la selection (...) concerne les entites associees dans le code mais non dans le message donne". Roman Jakobson, "Deux Aspects du Langage et deux Types d'Aphasie", in Essais de Linguistique generale, Paris, Minuit, 1963, p.48. Pour la definition du principe poetique, voir son essai "Linguistique et Poétique", *ibid*, p.220.

- 14) Jakobson, *op cit*, p.6.
- 15) Paul Ricoeur, La Metaphore vive, Paris, Seuil, 1975, pp.99-100.
- 16) Cf. deux études consacrees à ce type d'organisation: Michael Riffaterre, "La Metaphore filee dans la Poesie surrealiste" et François Rastier, "Systematique des Isotopies", in A.J. Greimas (red), Essais de Semiotique poetique, Paris, Larousse, 1972, pp.80-106.
- 17) Germinal (1251-2). Pour le besoin de l'explication nous avons souligne seulement les metaphores appartenant au paradigme des metaphores aquatiques. Nous avons laisse de cote la metaphore de l'oiseau. En regle generale, nous ne soulignerons dans nos exemples que les metaphores des paradigmes en discussion.
- 18) Ajoutons que ces metaphores ne se trouvent pas dans le contexte immediat de la phrase, mais qu'elles la precedent ou la suivent de quelques pages. Pourtant le paradigme est assez fortement developpe pour que l'interpretation de "conduite" soit dirigee dans un sens metaphorique.
- 19) Michel Le Guern, Sémantique de la Metaphore et de la Métonymie, Paris, Larousse, 1973.
La qualification "morte" est trop forte pour la plupart des exemples qu'il serait preferable d'appeler metaphores-cliches. Ce sont des metaphores usees dont la dimension metaphorique n'a pas necessairement disparu entièrement. Des expressions comme "un sol semé d'objets" ou "une personne fouetee par ses desirs" sont particulierement frequentes chez Zola. En general, le phenomene de la réanimation atteint d'abord ces metaphores-cliches qui, entourees d'un nombre de metaphores du même paradigme retrouvent leur vigueur originelle. Le cliche d'un sol seme d'objets reprend son sens metaphorique par les metaphores vegetales qui developpent de maniere inattendue la metaphore-thème dans ce passage de La Debacle: "Les debris dont le sol etait semé disaient les episodes de la lutte. Dans un champ de betteraves, des kepis epars, semblables à de larges coquelicots, des lambeaux d'uniformes, des epaulettes, des ceinturons, racontaient un contact farouche (...) ce qu'on heurtait a chaque pas, c'etaient

des debris d'armes, des sabres, des baionnettes, des chassepots, en si grand nombre, qu'ils semblaient etre une vegetation de la terre, une moisson qui aurait pousse, en un jour abominable" (D 741). Le cliché "fouetter" reprend son vieux sens brutal dans cet episode de L'Argent ou Saccard, devinant une affaire lucrative, est compare a un cheval de guerre qui flaire la bataille: "Il en flairait le tresor, il hennissait comme un cheval de guerre, a l'odeur de la bataille (.) c'etait elle, ses descriptions colorees, ses renseignements debordants, qui fouettaient de plus en plus la fievre de Saccard" (A 75)

- 20) Le verbe "moutonner" apparait vingt fois dans les Rougon-Macquart. Dans quatorze cas il fait partie d'un paradigme de metaphores maritimes. On pourrait en deduire que le sens propre de ce mot se limite pour Zola au sens aquatique. Un autre exemple est le verbe "charrier", dont le sens originel (transporter dans un chariot) disparaît entierement chez Zola sous l'influence de paradigmes "aquatiques". Ces exemples montrent la dynamique historique du processus metaphorique. Pour exister, la metaphore a besoin d'etre renouvelee continuellement, d'etre "vive", pour employer la terminologie de Ricoeur.
- 21) Quelques theoriciens modernes ont insiste sur la dimension syntagmatique de la metaphore: Richards, Black, Le Guern, Ricoeur. Michel Le Guern definit la metaphore par rapport à l'isotopie du contexte sur laquelle elle fait infraction: "L'analogie (..) s'etablit entre un élément appartenant à l'isotopie du contexte et un element qui est etranger à cette isotopie et qui, pour cette raison, fait image" (op.cit , p.58). Pour Ricoeur l'interaction entre le contexte et le foyer metaphorique forme le centre du processus metaphorique. Selon Ricoeur la metaphore est capable de briser les categorisations figees dont l'homme se sert pour articuler le monde. Elle fournit un moyen pour "rediviser" la realite: "... le pouvoir de la metaphore serait de briser une categorisation anterieure, afin d'etablir de nouvelles frontieres logiques sur les ruines des precedentes" (op cit. p.251). Ricoeur refere dans ce domaine a ce que Ryle appelait une "erreur de categorie" (category mistake): "...l'ebroulement des categorisations acquises opere à la façon d'un derèglement logique, à la faveur de rapprochements impertinents, d'empietements incongrus, comme si le discours poetique travaillait à une decategorisation de proche en proche de tout notre discours" (op.cit p.387) Ce point de vue ouvre des perspectives larges sur la fonction importante des metaphores dans l'oeuvre d'Emile Zola. Zola se

considerait en premier lieu comme un realiste, comme un observateur qui rendait fidelement les articulations, les classements que la realite contemporaine lui proposait. Il se souciait peu du role que les metaphores pourraient jouer dans le projet qu'il voulait realiser. Pourtant la quantite enorme de metaphores dont il se servait exerce un pouvoir de "redescription" qui se developpe a l'interieur de la description realiste. Les moyens litteraires dont Zola se servait, ebranlent les bases memes de sa theorie. Ricoeur souligne la facon dont la metaphore remet en question une telle description "Ce pouvoir generalise de 'redescription' ne fait-il pas eclater le concept initial de 'description', pour autant que celui-ci reste dans les bornes de la representation par objets?" (op cit., p.387)

- 22) Philippe Hamon, "Un Discours contraint", in Poetique 16, 1973, p 423.
- 23) Introduction à l'Analyse du Descriptif, Paris, Hachette, 1981, p.163.
- 24) "Qu'est-ce qu'une Description?", in Poetique 12, 1972, p.475.
- 25) Ibid., p 477.
- 26) Quand il decrit de tels objets, Zola choisit de preference les details qui correspondent aux termes du paradigme metaphorique qu'il developpe au cours de la description. Il presente ces objets de maniere selective afin de mieux les adapter au theme metaphorique. Voila l'un des effets les plus furtifs, mais egalement les plus influents de l'emploi des metaphores
- 27) Voir sous ce rapport Philippe Hamon, "Zola romancier de la transparence", in Europe, 1968, pp.385-391; "Qu'est-ce qu'une description?", pp.467, 473, Analyse, p 188, 199. Cf. egalement Naomi Schor, "Zola from window to window", in Yale French Studies 1969, 42, pp 38-51 et l'article de Rousset "Madame Bovary ou le livre sur rien", in Forme et Signification, Corti, Paris, 1963, pp.109-135
- 28) Voici le debut et la fin de la description de la roseraie: "'Et que je t'aime!' dit Serge, en l'attirant à lui. Ils resterent l'un a l'autre, dans leurs bras. Ils ne se baisaient point, ils s'etaient pris par la taille, mettant la joue contre la joue, unis, muets, charmes de n'etre plus qu'un. Autour d'eux, les rosiers fleurissaient. C'etait une floraison folle, amoureuse," (...) "les roses en boutons serraient leurs feuilles, ne livraient encore que le soupir vague de leur virginite. 'Je t'aime, je t'aime', repetait Serge, à voix basse" (FM 1340-41).
- 29) Voici une description de la descente des mineurs, rapportee par le narrateur: "La cage (...) replongea, puis jaillit de nouveau au bout de quatre minutes à peine, pour engloutir une autre charge d'hommes.

Pendant une demi-heure, le puits en devora de la sorte, d'une gueule plus ou moins gloutonne, selon la profondeur de l'accrochage ou ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affame, de boyaux geants capables de diger un peuple. Cela s'emplissait, s'emplissait encore, et les tenebres restaient mortes, la cage montait du vide dans le meme silence vorace" (G 1154).

- 30) Pour le statut de l'auteur implicite voir W.J M. Bronzwaer, "Implied Author, Extradiegetic Narrator and the Public Reader: Gerard Genettes's narratological model and the reading version of 'Great Expectations'", in Neophilologus 1978, 1, pp.1-18. Signalons une difference de degre entre Pascal Rougon et les autres personnages des Rougon-Macquart. Pascal, le porte-parole de Zola, se distingue des autres membres de la famille en ceci qu'il comprend les facteurs hereditaires dont les autres membres de la famille subissent inconsciemment l'influence fatale: "Pascal Rougon, de tous les personnages auxquels Zola a preté successivement sa voix, son porte-parole le plus autorisé", "Pascal est un melange de Rougon et de Zola. Il est la projection de Zola parmi les Rougon-Macquart" (Henri Mitterand, l'etude du Docteur Pascal, DP 1570-72). Bien qu'il se trouve au meme niveau que les autres membres de la famille en tant que personnage, Pascal s'eleve tout de meme au-dessus d'eux grâce au metalangage dont il dispose. Ce langage repose en grande partie sur des metaphores (cf. par exemple l'arbre genealogique). Lorsque Pascal assiste à contre-cœur a une soiree ou sa mere a rassemble la fine-fleur de la bourgeoisie de Plassans Il compare les visiteurs à des animaux, se servant ainsi d'un meta-commentaire dont seul dispose, ailleurs, le narrateur: "Il regarda avec l'interet d'un naturaliste leurs masques figés dans une grimace, ou il retrouvait leurs occupations et leurs appetits; il écouta leurs bavardages vides, comme il aurait cherche à surprendre le sens du miaulement d'un chat ou de l'abolement d'un chien. A cette époque, il s'occupait beaucoup d'histoire naturelle comparée, ramenant à la race humaine les observations qu'il lui etait permis de faire sur la façon dont l'herédité se comporte chez les animaux. Aussi, en se trouvant dans le salon jaune, s'amusa-t-il à se croire tombé dans une menagerie. Il établit des ressemblances entre chacun de ces grotesques et quelque animal de sa connaissance. Le marquis lui rappela exactement une sauterelle verte", etc. (FR 96) -> FR 212 et 301.
- 31) "Qu'est-ce-qu'une Description?", pp.466-67.

- 32) "Du Savoir dans le Texte", in Revue des Sciences humaines 160, 1975, pp.489-99.
- 33) C.G. Jung "On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art", in E. Vivas/ M. Krieger (ed.) The Problems of Aesthetics, New York, Holt Rinehart and Winston, 1953.
- 34) Charles Mauron, Des Metaphores obsedantes au Mythe personnel, Paris, Corti, 1952.
- 35) Qu'on ne prenne pas ce 'motif' dans le sens d'une intention consciente ou inconsciente (d'un mobile) de la part de l'auteur. Nous entendons par 'motifs' les "parties indecomposables (.) les plus petites particules du materiau thematique" (Tomachevsky, "Thematique", in Theorie de la Litterature, p 268).
- 36) Mauron, op cit. pp.29-30. A propos de quelques interpretations du poeme "La Chevelure" de Mallarmé, Hugo Verdaasdonk constate que Charles Mauron se distingue favorablement d'autres critiques parce qu'il se sert d'une methode d'analyse. Mais il ajoute que Mauron ne definit pas son concept central, la "metaphore obsedante". Il est impossible, conclut Verdaasdonk, de savoir comment distinguer cette metaphore des autres mots dans le poeme (Hugo Verdaasdonk, Literatuurbeschouwing en Argumentatie, Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten, 1981).
- 37) Terme introduit par Heinz Lichtenstein, "Identity and Sexuality: A Study of their Interrelationship", in Journal of the American Psychoanalytic Association 9 (1961), p.179-260 Le concept fut applique a l'etude litteraire par Norman Holland et David Bleich.
- 38) Comme l'a formule Henri Mitterand: "L'histoire secrete des Rougon-Macquart se confond avec celle des archétypes de leur auteur, qui sont aussi, pour la plupart, ceux de l'homme meme", ("Histoire indiscrete d'une Oeuvre", p.127). Le livre de Jean Borie, Zola et les Mythes (Le Seuil, 1971) part d'une methode proche de celle de Mauron. Borie releve les images obsedantes dans l'oeuvre de Zola et en tire des conclusions concernant la personnalité inconsciente de l'auteur: "...au fil des images dont ils sont les matériaux, plantes, animaux, nourritures, linges, maisons, machines, esquissent pour nous en toute lumiere et en toute ambiguité une série de scènes obsedantes dont Zola ne peut que nous parler sans cesse" (p.10). Nous reviendrons plus loin sur le livre de Borie.
- 39) Plusieurs critiques ont constaté que les mythes jouent un rôle important dans l'oeuvre de Zola, mais les opinions concernant la nature de ces mythes diffèrent considérablement. Guy Robert consacre un chapitre de son étude aux aspects mythiques des Rougon-Macquart

(Guy Robert, Emile Zola, Principes et Caracteres generaux de son Oeuvre, Les Belles Lettres, Paris, 1952). Il y decèle deux principes mythiques contraires: "La destinee de la famille étudiee par Zola refilete le jeu de deux principes hostiles, mais intimement meles l'un a l'autre, l'un d'eux l'anne d'un mouvement ascensionnel, l'autre provoque la chute et les decompositions qui precedent l'aneantissement" (op cit., 96). De cette maniere la mort s'oppose a la fecondite, la catastrophe à l'esperance. Les Rougon-Macquart expriment selon Robert le conflit entre la mort et la vie, conflit qui, apres une lutte acharnee, se decide en faveur de la vie et de l'esperance. Marcel Girard considere la valeur symbolique des principaux themes de Germinal: la pesanteur, l'eau, le monstre, la tentation du neant, etc. Il qualifie souvent de "mythiques" ces motifs et themes, sans pourtant expliquer en quoi consiste la nature du mythe ("L'Univers de 'Germinal'", in Revue des Sciences humaines, 1953, pp 59-76). A propos du meme roman Henri Mitterand conclut egalement a l'existence de mythes qu'il definit a l'aide du concept d'ideologie: "Germinal est traverse par une coupure: le savoir y est lezarde, rongé par l'imagerie mythique, donc par l'ideologie" (Henri Mitterand, "L'Ideologie du Mythe dans 'Germinal'", in Problemes de l'Analyse textuelle, Paris, Didier, 1971, pp.83-93). Les travaux d'Althusser lui permettent de definir ce concept comme une representation imaginaire des rapports de production. Mitterand explique que cette representation joue sur trois niveaux: le vecu immediat des personnages, les theories economiques émises par certains personnages (Etienne, Rasseneur, Souvarine) et finalement le discours de l'auteur. Une certaine reserve s'impose concernant le concept d'ideologie. Pour l'etude des metaphores et de leur articulation en mythe le concept nous semble trop etroit. Les metaphores déploient une vue mythique qui depasse les rapports de production.

- 40) Lucienne Frappier-Mazur distigue trois possibilites: comparant, compare et motif, mais cette derniere possibilite est purement hypothetique. Il serait impossible, meme en theorie, de realiser un tel classement.
- 41) Michel Le Guern, L'Image dans l'Oeuvre de Pascal, Paris, Colin, 1969, p.185.
- 42) Stephen Ullmann, The Image in the Modern French Novel, Oxford, Blackwell, 1963.

Dans les Rougon-Macquart, les conditions intérieures - passions, facteurs héréditaires - et extérieures - la ville, la nature - prennent très fréquemment les traits d'êtres indépendants qui dirigent la conduite des personnages romanesques. Contrairement aux personnifications de la littérature romantique qui, en général, ne font que refléter un état d'âme, les personnifications des Rougon-Macquart exercent une influence active au point même que les personnages apparaissent comme le produit de leurs conditions.(1)

Dans une première approche, nous diviserons les personnifications en deux catégories globales suivant qu'elles se rapportent aux conditions intérieures ou aux conditions extérieures. Celles-ci prennent en règle générale l'aspect d'une femme, ou plus précisément, d'une mère. C'est une mère à double visage: tantôt elle se comporte comme une Bonne Mère qui protège et nourrit l'homme (c'est le cas de la terre), tantôt comme une Mère Terrible qui tue, dévore et engloutit ceux qui dépendent d'elle (c'est notamment le cas du milieu urbain). Les conditions intérieures se divisent en réflexes provoqués par les forces biologiques ou héréditaires, et en réflexes qui trouvent leur origine dans un conditionnement social. A la différence des conditions extérieures, les conditions intérieures ne prennent pas, à quelques exceptions près, une identité reconnaissable. Elles se composent de forces anonymes que nous réunirons ici sous le nom du ça. Qu'est-ce que le ça et comment se personnifie-t-il dans les Rougon-Macquart?

2.1 LE MOI ET LE ÇA

En 1923, G. Groddeck introduit le terme dans son Livre du Ça: "Je soutiens que l'homme est animé par l'inconnu, une force merveilleuse qui dirige à la fois ce qu'il fait et ce qui lui advient. La proposition 'je vis' n'est que conditionnellement correcte, elle n'exprime qu'une part étroite et superficielle du principe fondamental: 'L'homme est vécu par le ça'".(2) Freud (dans Le Moi et le Ça) étudie à son tour le rôle de cette force inconnue en se référant à Nietzsche qui avait décrit, avant Groddeck, le même phénomène comme "ce qu'il y a de non-personnel et, pour ainsi dire, de nécessaire par nature dans notre être".(3) Ce qui est important, c'est que Freud jette une lumière nouvelle sur la question en définissant

le ça par opposition au moi. Tandis que le moi represente le coté conscient et "pondere" de notre psyche, le ça constitue l'ensemble des pulsions dont le contenu et l'expression restent inconscients. Pour mieux faire comprendre le rapport entre ces deux agents, Freud compare le moi "au cavalier qui doit tenir en bride la force superieure de son cheval (= le ça)". (4) Plus tard, Freud accordera egalement une place importante aux composantes physiques et biologiques. (5) On peut donc dire, avec Laplanche et Pontalis, que le ça se compose aussi bien de facteurs biologiques, innés que de facteurs psychiques, acquis: "Le ça constitue le pôle pulsionnel de la personnalité; ses contenus, expression psychique des pulsions, sont inconscients, pour une part héréditaires et innés, pour l'autre refoulés et acquis." (6)

Cette définition s'accorde parfaitement avec les idées de Zola concernant le déterminisme. Selon Zola, la conduite de l'homme est déterminée par des forces qui sont d'une part héréditaires et innées, d'autre part acquises par conditionnement social. Comment ces forces apparaissent-elles dans ses romans?

2.1.1 conditionnement hereditaire et inné

L'influence des réflexes se manifeste surtout dans l'emploi fréquent d'une construction grammaticale particulière. Au lieu de dire que tel personnage agit sous l'influence de ses réflexes ou sous l'empire de sa passion, Zola préfère des tournures plus directes comme "ses réflexes n'hésitaient pas", ou "sa passion le poussait". Il fait des réflexes innés le sujet grammatical, tandis qu'il présente le personnage comme l'objet direct de l'action que ses réflexes exercent sur lui. Les réflexes innés apparaissent comme des forces autonomes, personnifiées. (7) Un exemple significatif est fourni par le personnage de Fouan, le vieux paysan dans *La Terre*. A partir du moment où Fouan a partagé ses terres entre ses enfants, ceux-ci n'ont plus de respect pour lui. Ils le mettent dehors et Fouan se voit condamné à rôder la nuit à travers les champs. La misère, le froid et la faim le mènent à une déchéance qui lui enlève sa fierté, le respect de soi et qui finalement le réduit à l'état d'un animal. C'est l'instinct de conservation qui dicte sa conduite:

"Il s'était approché de la porte des Buteau, à côté, guettant la cuisine, d'où sortait une odeur de soupe aux choux. Tout son pauvre corps y revenait se soumettre, un besoin physique de manger, d'avoir chaud, l'y poussait" (T 724/5).

D'abord la honte le retient, mais apres avoir passe une nuit a la belle etoile

" Le froid le reprenait jusque dans les os, la faim lui rongeait la poitrine, () sa tete ne commandait plus, ses jambes marchaient toutes seules, la bete l'emmenait, et ce fut alors que, sans l'avoir voulu, il se retrouva dans la cuisine des Buteau" (T 728)

" . au fond de cette decheance, la bete seule persistait, l'animal humain, tout entier à l'instinct de vivre" (T 732);

"C'etait, apres la volonte et l'autorite mortes, la decheance derniere, une vieille bete souffrant, dans son abandon, la misere d'avoir vecu une existence d'homme" (T 734).

Fouan qui d'ailleurs ressemble, a plusieurs egards, au roi Lear dans la piece de Shakespeare, est une bonne illustration de la reduction du moi au ça. Petit à petit le personnage est depouille du moi qui normalement assure la maitrise des besoins naturels. Pour evoker une telle reduction, Zola se sert parfois de la meme image que Freud: celle d'un cheval que le moi est a peine capable de maîtriser. "une epouvante (.) le faisait galoper" (T 706). La metaphore du galop traduit les moments de crise ou le personnage, sous la pression de certaines conditions exterieures, perd la maitrise du moi et agit sous la dictee du ça. Maurice Levasseur est particulierement susceptible de telles crises:

" tout le temperament de la race etait dans cette confiance exaltee, qui tombait brusquement, des le premier revers, a la desesperance dont le galop l'emportait parmi ces soldats errants" (D 426)

Lorsque la bataille entre les troupes françaises et prussiennes s'engagea,

"Maurice entendait à peine, dans le bourdonnement, la clameur de foule qui lui emplissait la tete Il ne savait plus s'il avait peur, il courait emporte par le galop des autres, sans volonte personnelle, n'ayant que le desir d'en finir tout de suite. (..) il avait aussitot senti la panique le gagner, pret à prendre la fuite. C'etait, en lui, l'instinct debriide, une revolte des muscles, obeissant aux souffles epars" (D 646, => 3.1.1. la bete humaine).(8)

Plusieurs forces biologiques sont susceptibles d'être personnifiées: la faim, la mort, la naissance, etc. Les personnifications jalonnent les moments où ces forces prennent le dessus

"La voilà reprise, murmura Pauline (...). Des nausées la secouèrent, elle eut des vomissements. (...) une gêne plus grande la saisit, des besoins imaginaires la tourmentaient sans cesse, etc." (l'accouchement de Louise, JV 1080-1082).

Mais le ça se compose, du moins chez Zola, de toutes sortes de passions. passions de pouvoir, passions meurtrières, passions d'amour. Dans Germinal, l'amour est représenté comme une force anonyme qui se sert de l'homme, agissant indépendamment de lui:

"Et il semblait que ce fût (...) une revanche de la création, le libre amour qui, sous le coup de fouet de l'instinct, plantait des enfants dans les ventres de ces filles, à peine femmes" (G 1240).

Le passage rappelle la formule de Groddeck, citée plus haut, selon laquelle "l'homme est vécu par le ça". L'homme en tant que sujet créateur de la vie cède sa place à l'instinct aveugle. Ce changement des rapports entre le moi et le ça s'exprime par la personnification de l'amour qui, dans sa fonction de sujet grammatical, agit sur "ces filles" (ou plutôt, par une métonymie significative, sur les ventres des filles). Dans ce passage, c'est surtout le "coup de fouet" qui révèle l'empire que l'instinct exerce sur le moi aux moments de passion. Tandis que le moi et le ça entretiennent normalement un rapport de cavalier à cheval, la situation est ici complètement renversée: c'est l'instinct qui tient le fouet et réduit l'homme à une bête obéissante.

D'autres passions exercent une influence également forte, par exemple la passion de l'argent sur Saccard:

"...il faut ajouter que, si ma passion me tue, c'est aussi ma passion qui me fait vivre. Oui, elle m'emporte, elle me grandit, me pousse très haut, et puis elle m'abat, elle détruit d'un coup toute son œuvre" (A 384). (9)

Mais la plus forte passion, celle qui s'impose de la façon la plus impérieuse, c'est la passion meurtrière. Le personnage à l'impression qu'un "autre" se dégage de lui dont il ne soupçonnait même pas l'existence. Silvine, fille extrêmement

douce, s'étonne de sentir monter en elle cet "autre" au moment où Goliath, le géant prussien, menace de lui enlever son enfant:

"Et c'était encore autre chose, une chose profonde, ignorée d'elle, qui montait du fond de son être. le besoin d'en finir, d'effacer la paternité en supprimant le père" (D 828).

Nous reparlerons plus loin des motifs importants qui s'enchevêtrent dans ces lignes: le conflit des sexes, l'opposition entre surface et profondeur. Ce qui nous intéresse ici, c'est que le meurtre de Goliath semble être exécuté par une instance quasi autonome:

"C'était, à cette heure, l'idée fixe, l'idée qui a planté son clou, qu'on cesse de raisonner; et, lorsqu'elle finit par agir, par obéir à cette poussée de l'inévitable, elle marcha comme dans un rêve, sous la volonté d'une autre, de quelqu'un qu'elle n'avait jamais connu en elle (...). Elle avait une promptitude de décision, une légèreté de mouvement, comme dégagée de son corps, agissant sous cette impulsion de l'autre, qu'elle ne connaissait point" (D 828-29).

Il est intéressant de voir comment Zola se sert de telles personnifications pour décharger certains personnages de la responsabilité de leurs actes. Si Silvine reste l'une des bonnes héroïnes zoliennes, malgré le meurtre qu'elle prémédite, c'est que Zola repasse sa responsabilité à "l'autre". C'est "l'autre" qui veut le meurtre ("Le lendemain, il y eut encore des signes, des preuves certaines que les gens, que les choses mêmes voulaient le meurtre." (D 828)) et Silvine apparaît comme la victime d'une force qui la dépasse et dont elle ne saurait être rendue responsable.

Un roman où ce procédé se manifeste dans toute son ampleur est Une Page d'Amour. Hélène, l'héroïne, aime en secret le docteur Deberle. Elle lui avoue son amour sans le vouloir (son aveu lui "échappe") et c'est également malgré elle que la liaison s'amorce:

"... s'abandonnant, sans force, reprise par cette lassitude et cette douceur qui la brisaient, elle consentit à dire ce qu'il dirait, à vouloir ce qu'il voudrait" (PA 1021).

Le docteur Deberle, de son côté, est incapable de maîtriser une passion qui lui fait faire des choses comme en dehors de lui: "ces mains tâtonnantes, que le désir égarait de nouveau" (PA 1023). Ce sont les circonstances, les choses, qui agissent sur

lui. Meme la chambre d'Helene semble pousser a l'amour. "La chambre devenait complice, si tiede, si discrete" (PA 937 => Metaphore/Metonymie). Zola excuse ses heros en rejetant leur responsabilite sur les forces exterieures et interieures. Cependant, cette protection est tellement evidente que les actions des personnages touchent parfois a l'hypocrisie. Au debut de sa liaison, Helene denonce dans une lettre anonyme a Deberle un rendez-vous entre Madame Deberle et son amant. Le roman presente cette action ignoble comme un mouvement involontaire qu'Helene est incapable de reprimer:

"Un desir l'agitait, confus, mele a toutes sortes de sentiments mauvais" (PA 983).

"une idee se planta dans son crane. Elle avait beau la repousser, l'idee s'enfonçait, la serrait a la gorge, la prenait tout entiere. Vers deux heures, elle se leva avec la raideur et la pale resolution d'une somnambule, elle ralluma la lampe et ecrivit une lettre, en deguisant son ecriture" (PA 1000).

"Sur le troittoir, lorsque Helene eut renferme la porte, elle tira la lettre d'un geste violent et comme mecanique, elle la glissa dans la boite" (PA 1007).

"Encore deux heures et demie. Elle fit ce calcul machinalement" (PA 1008).

La presentation de cette histoire d'amour s'oppose diametralement a celle de Mme Deberle et de son amant Malignon (sic). La conscience de leur responsabilite et le fait que l'amour n'est pas pour eux le resultat d'un mouvement involontaire et vainement combattu (Mme Deberle et Malignon arrangent "froidement" leurs rendez-vous), suffisent pour les condamner.

2.1.2 conditionnement social

Le deuxieme ensemble de pulsions qui ressortissent au ça sont les pulsions acquises. Elles se composent de reflexes conditionnes par le milieu, et de pulsions innees. Au cours d'un diner chez Saccard, les convives se conduisent selon les regles de l'etiquette. Ces regles ont ete assimilees au point qu'elles sont devenues des reflexes conditionnes. Bien que le prefet, M. Houpel de la Noue, n'aime pas du tout la marquise d'Espanet, sa conduite vis-a-vis d'elle est faconnee entiereement par les regles de la galanterie:

"Que vous seriez aimable, monsieur, lui dit-elle avec un adorable sourire, de me trouver une chaise! J'ai

fait le tour de la table inutilement .. ' Le prefet avait une rancune contre la marquise, mais sa galanterie n hesita pas, il s'empessa", etc. (C 559).

Ces automatismes se retrouvent chez nombre de personnages dont la conduite trahit la deformation professionnelle. Le rituel de la messe, au debut de La Faute de l'Abbe Mouret s'effectue en quelque sorte a travers le pretre.

"Puis, ouvrant le Missel, il redescendit. Une nouvelle genuflexion le plia, il se signa", etc. (FM 1219).

"Longtemps, aux heures de recueillement, lorsque la meditation le prosternait, il avait reve" etc. (FM 1232).(10)

L'observation rigoureuse des regles sacerdotales condamne Serge à une vie reglee et comme mecanique. Sous la poussee des forces passionnelles que Serge refoule, mais qui ne cessent de l'assaillir, cette mecanique se detraque. C'est à peine si l'amour d'Albine lui sauve la vie. Il guerit parmi les vegetations du Paradou. Pourtant, apres un certain temps, il est "repris invinciblement par son passe de pretre" (FM 1504). A la fin du roman, Serge est tiraille entre les deux forces qui determinent sa vie: la grace religieuse et les passions toujours renaissantes. Les personifications montrent a quel point sa conduite depend des caprices de ces deux forces contraires. Parfois la grâce se montre indulgente:

"La veille, il avait agonisé, sans qu'elle descendit. Elle restait longtemps sourde à ses lamentations de damne; elle le secourait souvent, lorsque, d'un geste d'enfant, il ne savait plus que joindre les mains" (FM 1449).

Mais la grâce se refuse souvent et ce sont alors les passions qui prennent possession de Serge:

"Il avait beau se remettre entre les mains de Dieu, s'aneantir devant lui, repeter jusqu'à satiété les prières les plus efficaces: il ne sentait plus Dieu; sa chair, échappée, se soulevait de désir; les prières, s'embarrassant sur ses levres, s'achevaient en un balbutiement ordurier (...) il n'était plus qu'une chose inerte aux griffes des passions" (FM 1478).

Quelques hommes exceptionnels, Pascal, Saccard, Sandoz et Claude Lantier réussissent à sublimer leurs passions en se vouant à une activité sociale, scientifique ou artistique. Mais ces

activites exercent sur eux une domination tyrannique comparable aux pulsions. "Le travail, dit Pascal, a ete ma passion, c'est le travail qui m'a devore jusqu'ici" (DP 1084). Pour Sandoz, le travail de romancier est un maitre impitoyable qui ne cesse de le persecuter et qui, a travers le paradigme des metaphores se developpe en un monstre devorateur:

"Des que je saute du lit, le matin, le travail m'empoigne, me cloue a ma table, sans me laisser respirer une bouffee de grand air; puis, il me suit au déjeuner, je remâche sourdement mes phrases avec mon pain; puis, il m'accompagne quand je sors, rentre diner dans mon assiette, se couche le soir sur mon oreiller, si impitoyable, que jamais je n'ai le pouvoir d'arrêter l'oeuvre en train (...) est-ce que je puis m'échapper des pattes du monstre! (...) La maison rira ou pleurera, selon le bon plaisir du travail devorateur" (O 262).

Le personnage type sous ce rapport est le peintre Claude Lantier. D'abord le talent se presente a Claude sous les traits d'une maitresse qu'il adore, mais qui le trompe (situation identique à celle de Serge qui se prosterne devant la grace religieuse representee comme une femme tentatrice mais infidele):

"Il etait tombé dans un de ces doutes qui lui faisaient execrer la peinture, d'une execration d'amant trahi, accablant l' infidele d'insultes, torturé du besoin de l' adorer encore" (O 57).

Petit à petit un clivage s'effectue entre le talent insaisissable et le peintre qui le chasse en vain. Amant ardent, mais impuissant, le peintre essaie de capturer le talent qui lui echappe sans cesse. Parfois Claude reussit à soumettre à ses volontés son talent rebelle: "Durant trois longues heures, il se rua au travail, d'un effort si viril, qu'il acheva d'un coup une ebauche superbe .." (O 115). Mais ces moments de bonheur sont de courte durée et, de peur de perdre definitivement la bien-aimee, il en vient à commettre un "crime passionnel" en crevant la toile de son chef-d'oeuvre:

"Enfin, elle était donc tuée ! Immobile, saisi de son meurtre, Claude regardait cette poitrine ouverte sur le vide. Un immense chagrin lui venait de la blessure, par où le sang de son oeuvre lui semblait couler" (O 246).

A la fin de sa vie, il ne lui reste plus que la terreur devant le vide artistique. La peinture/maitresse se metamorphose en une peinture/monstre qui finira par le devorer. Cette phase finale est décrite par Christine, la femme de Claude:

"Ah! cette peinture, oui! ta peinture, c'est elle, l'assassine, qui a empoisonné ma vie. Je l'avais pressenti, le premier jour; j'en avais eu peur comme d'un monstre, je la trouvais abominable, execrable (...) L'autre, la voleuse, la voir s'installer entre toi et moi, et te prendre, et triompher, et m'insulter.... Car ose donc dire qu'elle ne t'a pas envahi membre a membre, le cerveau, le coeur, la chair, tout! Elle te tient comme un vice, elle te mange (...) Il n'y a que l'art, c'est le Tout-Puissant, le Dieu farouche qui nous foudroie et que tu honores" (O 344-45). (11)

L'histoire de Claude révèle une articulation majeure du réseau métaphorique: l'apparition du monstre féminin. Ce paradigme remonte à l'archetype de la Mère Terrible sur lequel nous reviendrons plus loin. En conclusion, on peut dire que la notion du "ça" nous a aidé à identifier les forces le plus souvent anonymes qui dirigent le comportement humain. Ces forces se définissent par opposition au "moi". Tandis que le moi contrôle, en règle générale, les forces dont il est animé, ce rapport est fréquemment renversé dans les Rougon-Macquart. Le ça y domine et conduit à son gré un moi dépouillé de toute volonté individuelle. Nous avons constaté que cet état de choses s'exprime, sur le plan stylistique, par la personnification du ça et par une inversion grammaticale où le ça en position de sujet exerce une action sur le personnage qui, en position d'objet direct, subit passivement son sort.

2.2 LA GRANDE MERE

Lors d'une conversation avec Claude, Sandoz, le porte-parole de Zola, s'adresse à la terre dans une apostrophe émouvante:

"Ah! bonne terre, prends-moi, toi qui es la mère commune, l'unique source de la vie! toi l'éternelle, l'immortelle, où circule l'âme du monde, cette sève épandue jusque dans les pierres, et qui fait des arbres nos grands frères immobiles! .. Oui, je veux me perdre en toi, c'est toi que je sens là, sous mes membres, m'entreignant et m'enflammant, c'est toi seule qui seras dans mon oeuvre comme la force première, le moyen et le but, l'arche immense, où toutes les choses s'animent du souffle de tous les êtres!" (O 162).

L'appel fait suite à un long exposé où Sandoz explique en détail la nature de son oeuvre, un cycle romanesque se composant de vingt volumes dans lequel le lecteur reconnaît aisément Les Rougon-Macquart. L'invocation est en même temps une profession de foi dans laquelle Zola accorde des forces vitales universelles à la terre-mère. Les allusions à la terre-mère, désignée dans l'histoire des religions par les noms de la Grande Mère ou de la Grande Déesse, se rencontrent partout dans l'oeuvre de Zola. Elles forment la base de la structure métaphorique et de ses implications mythiques. La terre-mère est l'origine de l'homme, c'est elle qui le produit et le reprend: "... la vie n'est rien d'autre que le détachement des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour chez soi." (12) Dans son apostrophe, Sandoz reconnaît qu'il est un "homo-humus", que son sort dépend directement de la terre. Il est remarquable qu'il exprime le vœu d'être repris par la terre-mère, de se perdre en elle. Ses paroles révèlent un désir regressif qui, comme nous le verrons plus loin, détermine l'attitude de la plupart des personnages des Rougon-Macquart vis-à-vis de la terre-mère. De quelle manière cet archétype se manifeste-t-il dans les métaphores des Rougon-Macquart?

2.2.1 autochthonie

Le mot "autochthone" désigne celui qui est issu du sol même où il habite. Nous nous servons de ce terme pour indiquer la croyance selon laquelle l'homme est effectivement engendré par la terre. Cette croyance repose sur l'identification de la terre à une mère et de l'homme à la végétation qu'elle produit. Le roman-clef sous ce rapport est La Terre. L'autochthonie s'y exprime dans deux trajets métaphoriques majeurs:

1. La terre est une mère. Elle met au monde l'homme qui, devenu adulte, devient son amant. Quand l'homme meurt, il redevient fœtus. Son enterrement est un retour dans la terre-matrice.

2. La vie humaine correspond au cycle végétal. Le sort de l'homme est identique à celui d'une plante qui croît dans la terre, fleurit et flétrit, mais dont les germes retournent au sol afin d'y refleurir.

Zola compare la terre à une "matrice commune" (T 564, 709), une "mère d'où nous sortons et où nous retournons" (T 811): "... il la sentait la mère commune, qui lui avait donné sa vie, sa substance, et où il retournerait" (T 451). (13) Plus tard la mère se transforme en maîtresse et en épouse:

"D'abord, tout jeune, élève en elle (...). Plus tard, quand il avait succédé à son père, il l'avait aimée en amoureux, son amour s'était mûri, comme

s'il l'eût prise des lors en legitime mariage, pour la feconder. Et cette tendresse ne faisait que grandir, à mesure qu'il lui donnait son temps, son argent, sa vie entiere, ainsi qu'a une femme bonne et fertile, dont il excusait les caprices, meme les trahisons. Il s'emportait bien des fois, lorsqu'elle se montrait mauvaise, lorsque, trop seche ou trop humide, elle mangeait les semences, sans rendre des moissons: puis, il doutait, il en arrivait a s'accuser de male impuissant ou maladroit: la faute en devait etre a lui, s'il ne lui avait pas fait un enfant" (T 451, 452).(14)

Le roman décrit longuement les efforts acharnés des paysans pour posséder le plus de terre possible et la peine qu'ils se donnent pour la feconder. Cette lutte s'exprime metaphoriquement par l'effort de garder une maitresse infidele. Fouan, vieux paysan peu à peu depossédé de ses biens, resume le mieux l'exasperation qu'une telle liaison provoque:

".. la terre, fécondée de son effort, passionnement aimée et désirée pendant cette intimité chaude de chaque heure, comme la femme d'un autre que l'on soigne, que l'on etreint et que l'on ne peut posséder" (T 433-34).

"Cette terre que son père, son grand-père, avaient convoitée si fort et si durement gagnée! cette terre possédée, gardée jalousément comme une femme à soi! la voir s'émietter ainsi dans les procès, se déprecier, passer aux bras d'un autre, d'un voisin, pour la moitié de son prix!" (T 644).

Le plus souvent la terre est représentée comme une femme cruelle, infidèle et même ouvertement adultere: "Voilà des siècles que vous êtes mariés à la terre, et qu'elle vous trompe ..." (T 768). Ecoutons Fouan:

".. la terre qu'il avait tant désirée, tant possédée, la terre à qui, pendant soixante ans, il avait tout donné, ses membres, son cœur, sa vie, la terre ingrate, passée aux bras d'un autre mâle, et qui continuait de produire sans lui réserver sa part! Une grande tristesse le poignait, à cette idée qu'elle ne le connaissait plus, qu'il n'avait rien gardé d'elle, ni un sou, ni une bouchée de pain, qu'il lui fallait mourir, pourrir en elle, l' indifférente qui, de ses vieux os, allait se refaire de la jeunesse" (T 733-34).

"Il avait aime la terre en femme qui tue et pour qui on assassine Ni epouse, ni enfants, ni personne, rien d'humain: la terre! Et voila qu'il avait vieilli, qu'il devait ceder cette maitresse a ses fils, comme son pere la lui avait cedee a lui-même, enrage de son impuissance" (T 383) (15)

L'idée de l'autochthonie de l'homme remonte aux temps pre-historiques A ces epoques eloignees, l'homme croyait descendre veritablement de la terre, il croyait qu'elle l'avait litteralement enfante Les temoignages de cette croyance abondent. (16) Il semble que l'homme n'avait qu'une idee vague du fonctionnement reel de la procreation.(17) S'il voyait bien que l'enfant naissait de la mere, il croyait que le bebe provenait de la terre, que la terre en quelque sorte se servait de la femme pour engendrer l'homme La paternite etait consideree non point comme une cause biologique, mais uniquement comme un lien juridique.(18) En consequence, l'homme se sentait lie beaucoup plus etroitement au milieu environnant qu'a sa famille,

".. les hommes sont liés au milieu cosmique environnant d'une maniere infiniment plus etroite que ne le peut concevoir une mentalite moderne, profane. Ils sont au sens concret, et non pas allegorique du mot 'les gens du pays'. Ils ont ete apportees par les animaux aquatiques (poissons, grenouilles, crocodilles, cygnes, etc.), ils ont pousse dans les roches, dans les abimes et dans les grottes avant d'etre projetes, par un contact magique, dans le ventre maternel."(19)

Il faut supposer que les allusions frequentes au culte de la Terre-Mere dans la litterature classique etaient prises litteralement par les contemporains:

"C'est la terre que je chanterai, mere universelle aux solides assises, aieule venerable qui nourrit sur son sol tout ce qui existe ... C'est à toi qu'il appartient de donner la vie aux mortels, comme de la leur reprendre .. Heureux celui que tu honores de ta bienveillance! Pour lui, la glebe de vie est lourde de recolte; dans les champs, ses troupeaux prosperent et sa maison se remplit de richesses."(20)

On constate combien cet hymne d'Homère ressemble à celui que Sandoz consacre à la terre-mere. Il y a pourtant une difference importante entre les deux apostrophes. Les contemporains d'Homere prenaient son hymne au pied de la lettre. Dans la bouche de Zola, cette croyance acquiert une valeur metaphorique Cette constatation attire l'attention sur le problème

de savoir comment distinguer une métaphore d'un terme littéral. Lorsque Sandoz caractérise la terre comme une "mère commune" et les arbres comme ses "grands frères", nous isolons ces expressions comme des métaphores. Sandoz/Zola ne veut pas dire que la terre soit sa mère véritable ni que les arbres soient littéralement ses frères. (21) On ne saurait en dire autant de l'hymne d'Homère. Il n'est pas du tout sûr que la terre-mère soit pour Homère une métaphore puisque l'homme antique croyait aux mythes. Ces mythes réapparaissent dans le roman naturaliste, mais insensiblement, par le biais des métaphores. Ce sont eux qui rattachent les Rougon-Macquart à l'idée archaïque de l'autochthonie. La même idée sous-tend le trajet métaphorique qui rapproche la vie humaine du cycle végétal.

L'équation mère : enfant = terre : plante crée deux rapports métaphoriques parallèles et inverses. La production de plantes par la terre est identifiée à la naissance d'un enfant. Voici la description de la moisson: "Les couches s'achevaient, on sentait la semence gonflée jaillir de la matrice commune, en grains tièdes et lourds" (T 564). Inversement, le corps d'une mère enceinte est comparé à la terre qui se gonfle sous la poussée du germe. Lise "arrondissait ce ventre énorme, qui semblait la bosse d'un germe, soulevée de la terre féconde" (T 571). (22) L'échange entre les deux domaines est surtout évident dans les paroles de Buteau. Il parle de sa femme comme d'un champ et du champ comme de sa femme: "se surveillant avec sa femme, si grasse, la matine, qu'elle goberait la chose du coup, disait-il, en ajoutant pour rire qu'il labourait dur et ne séait pas. Du blé, oh! du blé, tant que le ventre enfle de la terre pouvait en lacher! mais des mioches, c'était fini, jamais!" (T 534). Nous avons ici affaire à des métaphores réciproques. La vie humaine est présentée en termes empruntés au cycle végétal, et inversement.

Ce rapport d'analogie réciproque se double le plus souvent d'un rapport de contiguïté. Outre que les semailles, la croissance et la moisson du blé ressemblent à la fécondation, grossesse et accouchement des paysannes, elles s'en rapprochent dans l'espace. Nous analyserons plus loin la réciprocity métaphorique et ses implications métonymiques (=> Métaphore-Métonymie). La combinaison métaphore-métonymie souligne l'étroite parenté de l'homme et de la plante. Pour l'homme primitif, cette parenté existait effectivement. Bon nombre de mythes et d'usages anciens remontent à la ferme croyance que la vie humaine ne peut se dérouler indépendamment du cycle végétal. Dieterich, Frazer, Eliade et Neumann citent un grand nombre de rites fondés sur le principe de la "magie sympathétique". Les semailles sont exécutées de préférence par une femme enceinte, pendant les semailles des orgies rituelles sont organisées sur les champs afin d'inciter la terre à fleurir.

La parenté homme/plante couvre toutes les phases de la vie. Si la conception ressemble à des semailles, l'âge adulte est comparé à la croissance d'un arbre ou d'une plante à ceci près

que ceux qui s'éloignent de leur sol natal sont menacés d'une dégénérescence qui, au niveau métaphorique, les transforme de plantes en animaux (=> 3. Règne animal, Règne végétal). Seules les existences enracinées dans le sol d'origine ont des chances d'atteindre à une croissance saine et heureuse. Buteau

"était un vrai terrien, attaché au sol, ne connaissant qu'Orléans et Chartres, n'ayant rien vu, au delà du plat horizon de la Beauce. Et il semblait en tirer un orgueil, d'avoir ainsi poussé dans sa terre, avec l'entêtement borné et vivace d'un arbre" (T 426).

Delphin "s'était épaissi, les membres gourds, la tête cuite sous le soleil, poussé en force, ainsi qu'une plante du sol" (T 751). On constate de nouveau que l'analogie homme/plante se double de rapports métonymiques. Buteau et Delphin ne ressemblent pas en général à un arbre ou à une plante, ce sont les végétations spécifiques de la région dont ils imitent la croissance.

La mort est considérée comme un retour à la terre. Dans la mythologie, ce retour ne signifie pas la fin définitive de la vie humaine: la terre reprend l'homme en vue d'une renaissance future. Cette croyance explique la coutume des peuples préhistoriques d'ensevelir leurs morts dans l'attitude foetale. Selon Durand, cette coutume marque la volonté de convertir la terreur de la mort en espérance. En se référant à l'oeuvre de Gaston Bachelard, Durand ajoute:

"Pour l'analyste du repos et de ses rêveries, ventre maternel, sépulchre comme sarcophage, sont vivifiés par la même image, celle de l'hibernation des germes." (23)

La croyance dans la renaissance végétale poussait les habitants de l'Attique à répandre du blé sur le tombeau fraîchement creusé.(24) Les réminiscences de ces croyances sont faciles à retracer dans la description de la fosse du vieux Fouan focalisée par Jean Macquart:

".. dans la terre, il distingua le cercueil, diminué encore, avec son étroit couvercle de sapin, de la couleur blonde du blé, et des mottes grasses coulaient, le recouvraient à moitié, il ne voyait plus qu'une tache pâle, comme une poignée de ce blé que les camarades, là-bas, jetaient aux sillons." (T805)(25)

Ce passage est intéressant à deux points de vue. D'abord, il illustre bien la juxtaposition de la métonymie (le cercueil est près du blé) et de la métaphore (le cercueil ressemble au blé). Ensuite, il donne un exemple clair de la façon dont le roman

rappelle des rituels archaïques et ranime des croyances mythiques, mais, pour ainsi dire en sourdine, en refoulant ces reminiscences au niveau métaphorique.

2.2.2 avatars de la Grande Mère: l'eau, le soleil

La terre n'est pas le seul élément qui s'identifie à la figure maternelle. Il en va de même de chaque élément où circule l'énergie vitale. Bien que la terre soit le réservoir principal de cette énergie, l'eau et le soleil en possèdent également. La Seine apparaît simultanément comme mère et comme femme coquette, dans l'imagination de Renée et Christine Beraud:

".. géante (...) s'étalant en nappe à leurs pieds, s'ouvrant autour d'elles, derrière elles, en deux bras qu'elles ne voyaient plus, et dont elles sentaient encore la grande et pure caresse. Elles étaient coquettes déjà, et elles disaient, les jours de ciel clair, que la Seine avait passé sa belle robe de soie verte mouchetée de flammes blanches; et les courants où l'eau frisait mettaient à la robe des ruches de satin" (C 599).(26)

La Viorne (dans La Fortune) est également une eau maternelle. Miette est "bercée" par son flot; la rivière la porte "avec des caresses infinies" et l'enveloppe "de son baiser fuyant" (FR 202-203). Dans La Joie de Vivre, la mer est une mère à double visage: tantôt elle se comporte comme des "eaux mères" (JV 864) protectrices et berçantes, tantôt comme un monstre dévorateur. Les vagues recouvraient

"les dalles rocheuses, dans un glissement doux et berceur, dont l'approche semblait une caresse. Mais, au loin, la clameur des vagues avait grandi, des crêtes énormes moutonnaient (...) et elle n'entendait que la clameur grandir, une voix haute, monstrueuse, dont la menace continue s'enflait à chaque minute, au milieu des hurlements du vent et du cinglement des averses. Plus une lueur, pas même une pâleur d'écume, sur le chaos des ombres; rien que le galop des vagues, fouetté par la tempête, au fond de ce néant" (JV 816-820).

La mer est un élément ambivalent qui "nourrit et tue" (JV 986), tout comme la terre dont nous étudierons plus loin la conversion de Bonne Mère en Mère Terrible.

La Grande Mere est aussi la déesse du soleil. Dans les Rougon-Macquart le soleil est partout represente comme une source de fecondite. En general, les mythes anciens le montrent sous des traits masculins, par opposition a la terre qui est toujours identifiee a une mere. Il est donc remarquable que les personifications des Rougon-Macquart lui conferent non seulement des traits masculins mais encore des traits feminins. Le soleil est tantot un amoureux, tantot une amoureuse. Dans Une Page d'Amour, il agit en seducteur en prenant Jeanne au depourvu quand elle joue dans le jardin:

".. une paresse l'envahissait, elle jouait mieux à ne rien faire, à regarder le soleil qui la gagnait petit à petit. Tout à l'heure, ses jambes seules, jusqu'aux genoux, trempaient dans ce bain chaud de rayons; maintenant, elle en avait jusqu'à la taille, et la chaleur montait toujours, elle la sentait qui grandissait en elle comme une caresse, avec des chatouilles bien gentilles. Ce qui l'amusait surtout, c'étaient les taches rondes, d'un beau jaune d'or, qui dansaient sur son châle. On aurait dit des betes" (PA 956).

La demarche sournoise du soleil ainsi que les allusions à l'eau et à l'or évoquent la ruse de Zeus qui, dans le but de séduire Danaë, se métamorphosa en une pluie d'or (27). Dans un passage de La Faute le soleil prend au contraire les traits d'une séductrice qui s'empare lentement de Serge:

"Le soleil entra à droite, loin de l'alcôve. Serge, pendant toute la matinée, le regarda s'avancer à petits pas. Il le voyait venir à lui, jaune comme de l'or, ecornant les vieux meubles, s'amusant aux angles, glissant parfois à terre, pareil à un bout d'étoffe dérouté. C'était une marche lente, assurée, une approche d'amoureuse, étirant ses membres blonds, s'allongeant jusqu'à l'alcôve d'un mouvement rythmé, avec une lenteur voluptueuse qui donnait un désir fou de sa possession. Enfin, vers deux heures, la nappe de soleil quitta le dernier fauteuil, monta le long des couvertures, s'étala sur le lit, ainsi qu'une chevelure dénouée. Serge abandonna ses mains amaigries de convalescent à cette caresse ardente; il fermait les yeux à demi, il sentait courir sur chacun de ses doigts des baisers de feu, il était dans un bain de lumière, dans une étreinte d'astre" (FM 1324). (28)

Le soleil n'est donc pas nécessairement un élément masculin. C'est seulement quand il entre en contact avec la terre (ou avec une femme) qu'il prend l'identité masculine:

"Il pleuvait la de larges gouttes de soleil L'astre y triomphait, y prenait la terre nue, la serrait contre l'embrasement de sa poitrine" (FM 1390)

Un autre exemple de cette complementarité sexuelle se trouve dans Une Page d'Amour ou Helene, assise devant sa fenêtre, observe comment Paris se détache des brumes matinales sous l'influence des premiers rayons de soleil

"... sur Paris, il n'y avait plus qu'une mince fumée, une simple gaze frémissante et près de s'envoler, et un attendrissement subit s'empara d'elle. Aimer, aimer! tout la ramenait à la caresse de ce mot, même l'orgueil de son honnêteté () Pas un souffle de vent n'avait passé, ce fut comme une évocation. La dernière gaze se détacha, monta, s'évanouit dans l'air. Et la ville s'étendit sans une ombre, sous le soleil vainqueur" (PA 850).

Dans ce jeu érotique, Paris prend le rôle d'amante (les villes s'identifient toujours à des femmes => 2.2.4 villes, églises, chambres), tandis que le soleil joue celui d'amant (29). La description est fortement focalisée. Paris se transforme en femme séductrice et le soleil en son amant sous le regard d'Helene qui, inconsciemment, projette dans ce tableau la passion qu'elle ressent pour le docteur Deberle.

En général, on peut dire que le soleil est personnifié à cause de la puissance fécondatrice qu'on lui attribue. C'est la raison qui explique le grand nombre de religions ouraniennes chez les peuples anciens. On adore le soleil non pas à cause de sa nature céleste, mais parce qu'il possède le pouvoir de féconder. Selon Eliade, le caractère sacré des dieux ouraniens

"dérive de la hiérogamie avec la grande mère agraire. Leur structure céleste est valorisée dans sa fonction gènesique; (...) sa puissance équivaut à un réservoir illimité de germes." (30)

En ce qui concerne la hiérogamie du dieu céleste avec la grande mère agraire il faut noter que si parfois, chez Zola, le soleil se comporte comme l'amant céleste de la terre, à d'autres moments cependant, il s'identifie avec elle. La terre, l'eau et, dans une certaine mesure, le soleil font partie de la Grande Mère et cela permet de rapprocher l'imagination de Zola d'un stade précoce de la conscience religieuse. Plusieurs historiens des religions ont observé qu'au premier stade de son développement, l'adoration de la Grande Mère englobait l'ensemble des phénomènes naturels. Ce n'est que beaucoup plus tard que la fécondation bisexuelle succédera à la fécondité uni-sexuelle des origines. Voici les exemples que Przyluski et Dieterich donnent de la distinction tardive entre la terre/mère et le soleil/dieu:

"Le cas de Zeus ou Jupiter est particulièrement instructif, parce que l'hégémonie du Ciel, considérée comme le Dieu Père (Jupiter) succède à l'empire de la Terre considérée comme la Déesse Mère (Demeter)." (31)

"La mère recevante est toujours identique. La Terre; le père générateur n'est que dans un stade relativement tardif le Ciel, fréquemment représenté comme le Dieu-Soleil." (32)

2.2 3 l'arbre de vie

La métaphore de la Grande Mère réapparaît dans les évocations du monde végétal. Ainsi, les descriptions des végétations du Paradou (La Faute) comportent un grand nombre de personnifications. La majorité des plantes sont féminisées (qu'on se rappelle le parterre de roses décrites comme des femmes séduisantes, => 1 3. Rapports Syntagmatiques) tout comme les petits arbres:

"... des pechers rosâtres, se faisant faire place dans l'écrasement de leurs voisins, par un rire aimable et une poussee lente de belles filles égarees au milieu d'une foule "

"Les bouleaux, les aunes, avec leurs blancheurs de fille, cambraient des tailles minces, abandonnaient au vent des chevelures de grandes déesses, déjà à moitié métamorphosées en arbres" (FM 1362, 1378) (33)

Mais plus les arbres sont grands, plus leur apparence est virile. L'exemple type est le "doyen" du jardin, l'arbre gigantesque situé au centre du Paradou. Il n'est pas sans rappeler l'arbre de vie du paradis et l'Yggdrasill qui, selon les mythes de l'Edda, se trouve au centre du monde (34)

"C'était, au centre, un arbre noyé d'une ombre si épaisse, qu'on ne pouvait en distinguer l'essence. Il avait une taille géante, un tronc qui respirait comme une poitrine, des branches qu'il étendait au loin, pareilles à des membres protecteurs. Il semblait bon, robuste, puissant, fécond; il était le doyen du jardin, le père de la forêt, l'orgueil des herbes, l'ami du soleil qui se levait et se couchait chaque jour sur sa cime. (...) Sa sève avait une telle force, qu'elle coulait de son écorce, elle le baignait d'une buée de fécondation, elle faisait de lui la virilité même de la terre" (FM 1404).

Cependant, la virilité n'est que partielle. Une page plus loin, le même arbre est décrit comme une femme en couches: "Par moments, les reins de l'arbre craquaient; ses membres se roidissaient comme ceux d'une femme en couches" (FM 1405).(35) L'arbre de vie a donc un caractère mi-masculin, mi-féminin; il est double, androgyne.

L'anthropologie s'est attachée à expliquer pourquoi l'arbre dans les coutumes, les mythes et les religions de différents peuples est associé tantôt à un homme, tantôt à une femme. Le caractère féminin de l'arbre tient à la capacité de l'arbre de produire de la sève. Les arbres gommeux qui, surtout en Afrique, sont l'objet d'une vénération très répandue facilitent l'association entre la sève et le lait maternel.(36) Ensuite, le lien étroit entre l'arbre et la terre-mère explique l'usage, universellement répandu, de situer la naissance de l'homme dans l'arbre.(37) Enfin les arbres donnent des fruits et protègent les oiseaux sous leur toit de feuilles.(38)

Toutes ces qualités - nutrition, reproduction et protection - rapprochent l'arbre de la femme. Si la verticalité donne à l'arbre un caractère phallique,(39) ce trait n'exclut pas les qualités féminines.

Sur un point important l'arbre zolien se distingue de son modèle archaïque. L'anthropologie insiste sur une deuxième ambivalence qui associe l'arbre d'une part à la vie, d'autre part à la mort. L'arbre de vie et la potence sont deux aspects de la même chose. Sur de vieilles enluminures chrétiennes figurent des croix (arbres de mort) qui portent des fruits (arbre de vie): d'autres images montrent des arbres qui d'un côté sont arbre de mort, de l'autre côté arbre de vie.(40) Chez Zola l'arbre et, en général, le règne végétal sont associés uniquement à la vie. Au niveau des métaphores Zola oppose le règne végétal au règne animal comme la vie à la mort: le règne animal porte tous les signes de la mort: maladie, misère, dégénération; le règne végétal exprime les valeurs vitales: fécondité, guérison et croissance (=> 3. Règne animal, Règne végétal).

2.2.4 villes - églises - chambres

Bien que l'archétype de la Grande Mère se rapporte en premier lieu à la terre, on en retrouve également des allusions dans les descriptions de constructions humaines: villes, églises et chambres. Depuis toujours les villes ont symbolisé la Grande Mère. La fondation des villes anciennes commençait par la délimitation et la consécration d'un "centre-geron".(41) Dans les Rougon-Macquart, il y a deux villes-mères: Plassans et Paris. A plusieurs reprises, la ville de Plassans est comparée à une fille innocente, peureuse et sans défense contre les agresseurs qui la violentent:(42)

"La ville, apres avoir ainsi poussé les verrous comme une fille peureuse, dormait tranquille. (...) Il n'y a pas de cite, je crois, qui se soit entêtée si tard à s'enfermer comme une nonne" (FR 38).

"La ville avait une innocence de fille au berceau, L'abbé Faujas tendit les bras d'un air de défi ironique, comme s'il voulait prendre Plassans pour l'étouffer d'un effort contre sa poitrine robuste" (CP 916).(43)

Paris est au contraire une femme adulte toujours coquette, souvent dangereuse. Elle se livre aux hommes assez forts pour la prendre, comme Octave Mouret: "Paris se donnant dans un baiser au plus hardi." (BD 419)(44) Pour le groupe autour de Sandoz et Claude Lantier:

"c'était la ville lasse qui attendait l'ombre, prête à se livrer au premier male assez vigoureux pour la prendre."

"Ah! ce Paris ... Il est à nous, il n'y a qu'à le prendre" (O 79,75).(45)

Pour ceux qui n'appartiennent pas à la petite élite d'hommes conquérants, la ville est une femme dangereuse. C'est surtout dans Le Ventre de Paris et Au Bonheur des Dames qu'elle se révèle comme telle. Ces romans décrivent des organismes sociaux représentés comme des monstres dévorateurs. Par un transfert du contenu au contenant, Paris emprunte des traits aux Halles et aux magasins d'Au Bonheur. Il est montré comme un ventre goulé ou comme un monstre qui dévore des étoffes, sans perdre pour autant son identité féminine. Florent, l'une des victimes les plus connues de la capitale,

"retrouvait Paris, gras, superbe, débordant de nourriture. (...) Il revoyait les fenêtres luisantes des boulevards, les femmes rieuses, la ville gourmande qu'il avait laissée par cette lointaine nuit de janvier" (VP 612).

Voici comment le narrateur présente la ville dans Au Bonheur:

"Du dehors, ne venaient plus que les roulements des derniers fiacres, au milieu de la voix empâtée de Paris, un ronflement d' ogre repu, digerant les toiles et les draps, les soies et les dentelles, dont on le gavait depuis le matin" (BD 499).

Paris est tantôt une amante soumise, tantôt un monstre dévorateur et l'apparence qu'il prend dépend de la perspective de celui qui entre en contact avec lui. Hélène est l'un des personnages pour qui la ville garde son ambiguïté fondamentale:

"Elle l'avait, selon les heures, cru d'une férocity de monstre, d'une bonté de colosse" (PA 1092).(46)

Les immeubles des Rougon-Macquart se divisent en deux catégories: les maisons destinées à l'habitation (l'hôtel Saccard ou l'immeuble de Pot-Bouille) et les bâtiments destinés à un but industriel (les Halles, le magasin d'Au Bonheur). Métaphoriquement le premier groupe fonctionne comme le reflet architectural de ses habitants: l'opposition entre la façade majestueuse et la cour/cloaque de l'immeuble de Pot-Bouille se retrouve dans le comportement de ses habitants bourgeois. Les immeubles du second groupe se transforment en monstres dévorateurs (=> 2.3. La Mère Terrible). Les maisons remplissent très rarement leur fonction primaire qui est de protéger l'homme contre un monde extérieur hostile, fonction qui évoque presque automatiquement l'image de la mère.(47) Les maisons des Rougon-Macquart ne protègent guère (48) ce qui explique qu'elles ne soient pas associées métaphoriquement à une Bonne Mère protectrice. Les églises constituent une exception partielle à cette règle. Traditionnellement elles sont identifiées à des figures maternelles. Dieterich explique cette identification par le fait que le christianisme s'est manifesté comme une religion presque exclusivement paternelle. La Trinité (Père, Fils, Saint-Esprit) ne laisse aucune place à la vénération de la mère. C'est pourquoi l'adoration maternelle a été, dès la naissance de cette religion, projetée sur l'église qui a pris désormais l'apparence d'une figure maternelle (Notre-Dame).(49) On retrouve l'image de l'église/mère dans les descriptions de la cathédrale du Rêve. La vie entière du village de Beaumont se concentre autour d'elle; les habitants dépendent d'elle au point de la considérer comme une mère, une reine ou une poule qui abrite sous ses ailes la couvée des maisons:

"La cathédrale explique tout, a tout enfanté et conserve tout. Elle est la mère, la reine, énorme au milieu du petit tas des maisons basses, pareilles à une couvée abritée frileusement sous ses ailes de pierre. On n'y habite que pour et par elle; les industries ne travaillent, les boutiques ne vendent que pour la nourrir, la vêtir, l' entretenir, elle et son clergé ..." (R 826).(50)

Une fonction exceptionnelle revient sous ce rapport aux cloches. Les cloches des Rougon-Macquart traduisent l'appel ou la plainte d'une mère. L'appel est particulièrement fort à la fin de La

Faute Serge, redevenu pretre après l'episode heureux au Paradou, visite pour la derniere fois Albine. Elle essaie de le retenir, mais la cloche rappelle Serge a l'eglise:

"C'étaient des souffles argentins, des appels très doux, reguliers. (.) Il se prosternait, il sentait les trois coups de l' Angelus lui passer sur la nuque, lui retentir jusqu'au coeur. La cloche prenait une voix plus haute Elle revint, implacable (...). Toujours elle lui avait parlé ainsi. Il retrouvait jusqu'aux moindres inflexions de cette voix de l'église, qui sans cesse s'était elevée a ses oreilles, pareille a une voix de mere grave et douce" (FM 1415). (51)

Dans La Fortune des Rougon, le son des cloches se developpe en un leitmotiv metaphorique qui accompagne le drame de la revolte. Les villages sur la route de l'armee insurrectionnelle sonnent l'alarme:

"les insurgés distinguaient des lamentations aigres de tocsin. Les villages epars dans la plaine, de l'autre coté de la riviere, se soulevaient, sonnant l'alarme, allumant des feux. Jusqu'au matin, la colonne en marche, qu'un glas funebre semblait suivre dans la nuit d'un tintement obstiné, vit ainsi l'insurrection courir le long de la vallee comme une trainee de poudre" (FR 163).

Les bourgeois de Plassans peuvent ainsi suivre la marche de l'armee sur Plassans:

"C'était bien le tocsin. Rougon prétendit reconnaître la cloche du Beage, un village situe a une grande lieue de Plassans. Il disait cela pour rassurer ses collegues. 'Ecoutez, écoutez, interrompit le marquis. Cette, fois c'est la cloche de Saint-Maur.' Et il leur designait un autre point de l'horizon. En effet, une seconde cloche pleurait dans la nuit claire. Puis bientôt ce furent dix cloches, vingt cloches, dont leurs oreilles, accoutumées au large fremissement de l'ombre, entendirent les tintements desesperes. Des appels sinistres montaient de toutes parts, affaiblis, pareils a des rales d'agonisant. La plaine entiere sanglota bientôt" (FR 250).

Les personifications rapprochent les bruits des cloches d'une agonie et de la reaction desesperée - lamentations, sanglots - d'une mere qui pleure le malheur de ses enfants. Ces metaphores ont une valeur premonitoire: elles predisent l'issue catastrophique

de l'insurrection. En plus, elles constituent un commentaire implicite et négatif des événements de 1848.(52)

Mais les bâtiments d'une certaine dimension sont, chez Zola, susceptibles de se transformer en monstres et la cathédrale, malgré le rôle protecteur qu'elle remplit traditionnellement, n'échappe pas à cette règle. Au cours d'une promenade dans l'île St. Louis, Claude et Christine traversent le pont Saint-Louis, et s'approchent de Notre-Dame par derrière. Vue sous cet angle inaccoutumé, la cathédrale prend l'air d'un monstre gigantesque :

"Comme ils arrivaient au pont Saint-Louis, il dut lui nommer Notre-Dame qu'elle ne reconnaissait pas, vue ainsi du chevet, colossale et accroupie entre ses arcs-boutants, pareils à des pattes au repos, dominee par la double tête de ses tours, au-dessus de sa longue echine de monstre" (O 101).

La personnification de la cathédrale comme Bonne Mère ou Mère Terrible dépend souvent d'un effet de focalisation. L'église de Beaumont est une bonne mère aux yeux des habitants quasi médiévaux; Notre-Dame de Paris prend un aspect terrifiant aux yeux de Claude et Christine Lantier. Notre-Dame est associée au destin tragique du peintre. Claude ne réussit pas à achever une peinture immense de l'île de la Cité. A cause de cet échec, le peintre se suicide. Ce dénouement s'annonce dans les métaphores qui transforment Notre-Dame, motif maternel d'origine, en un monstre terrifiant. On pourrait même dire que la brève impression de la cathédrale que nous venons de décrire, met en abîme l'intrigue du roman qui repose sur la transformation fatale d'une muse bénéfique en une muse maléfique et meurtrière. Enfin la différence entre les deux perspectives est étroitement liée à une autre distinction fondamentale qui oppose la campagne (Beaumont) à la ville (Paris). Ce n'est pas par hasard que la dichotomie Bonne Mère <-> Mère Terrible coïncide avec l'opposition campagne <-> ville. Nous reviendrons sur cette opposition essentielle pour comprendre l'imaginaire de Zola.

Dans ses études sur les rêveries de l'espace, Bachelard a montré l'importance des chambres et des petits coins intimes pour les rêveries de blottissement.(53) Il observe que l'intimité a besoin d'un nid en citant un passage de la biographie d'Erasmus qui fut longtemps "à trouver, dans sa belle maison, un nid où il pût mettre en sûreté son petit corps". Une chambre de la dimension d'un nid constitue l'un des rêves les plus chéris de Zola. Contrairement à la maison, dont les dimensions trop grandes font naître facilement des images angoissantes, les chambres et surtout les boudoirs donnent lieu à des métaphores d'intimité.

"L'appartement particulier de Renee etait un nid de soie et de dentelle, une merveille de luxe coquet (.) On aurait dit une toilette de femme, arrondie, decoupee, accompagnee de poufs, de noeuds, de volants, et ce large rideau qui se gonflait, pareil a une jupe, faisait rever a quelque grande amoureuse, penchee, se pamant, pres de choir sur les oreillers" (C 476-77).

La chambre est un nid, le lit un "vetement a la taille"(54) de Renee, et les rideaux evoquent l'image d'une grande amoureuse, reflet de Renee elle-meme. Les chambres, quand elles s'animent, ont tendance a prendre les traits de ceux qui les habitent, ou plutot de celles qui les habitent, car les chambres, a condition de n'etre pas trop grandes, sont le domaine incontesté de la femme. Le salon de Mme Desforges, remarque le narrateur dans Au Bonheur des Dames, "avait une intimite tendre de femme, malgre la hauteur du plafond" (BD 445) (=> Metaphore et Metonymie). Le reve d'intimite qui dirige les descriptions des chambres dans les Rougon-Macquart s'exprime a travers deux paradigmes metaphoriques. 1 Une chambre intime est une chambre obscure, cette obscurite est evoquee par des metaphores aquatiques. 2 Une chambre intime dort et incite a dormir. Voici les premieres lignes d'Une Page d'Amour qui decrivent la chambre d'Helene.

"La veilleuse, dans un cornet bleuâtre, brûlait sur la cheminee, derriere un livre, dont l'ombre noyait toute une moitie de la chambre. C'etait une calme lueur qui coupait le gueridon et la chaise longue, baignait les gros plis des rideaux de velours, azurait la glace de l'armoire (.) La demie sonna. Le balancier avait un battement affaibli, dans cette force du sommeil qui aneantissait la chambre entiere. La veilleuse dormait, les meubles dormaient, sur le gueridon, pres d'une lampe eteinte, un ouvrage de femme dormait. Helene, endormie, gardait son air grave et bon (.) Dans la chambre calmee, une langueur flottait. Une somnolence recueillie et comme soulagee avait repris les tentures, les meubles, les vetements epars. Tout se noyait et se delassait dans le petit jour entrant par les deux fenetres" (PA 801,809).

Un rapport metonymique relie la metaphore de la chambre dormante à Helene endormie.(55) La description donne l'impression que le sommeil est une force autonome "flottant" dans la chambre et qui exerce son influence sur les objets et les personnes qu'elle touche. Les metaphores du sommeil se joignent a des metaphores qui associent les restes de l'obscurite a une

eau stagnante. Ensemble, elles évoquent l'intimité obscure, liquide et paisible du ventre maternel. (56) Surtout les scènes d'amour font surgir une grande variété de métaphores aquatiques et soporifiques qui évoquent, à travers la description banale d'une chambre, le rêve d'un repos pré-natal. Voici comment Zola décrit la chambre de Nana quand elle y reçoit, au crépuscule, son amant George:

"Un jour rose se mourait au plafond de la pièce; les tentures rouges, les divans profonds, les meubles de laque, ce fouillis d'étoffes brodées, de bronzes et de faïences, dormaient déjà sous une pluie lente de ténèbres, qui noyait les coins ..." (N 1431).

Et voici la même chambre, à minuit, quand Nana se trouve en compagnie du comte Muffat:

"La chambre, faiblement éclairée par une lampe, sommeillait, chaude et toute moite d'une odeur d'amour, avec les pâleurs vagues de ses meubles de laque blanche, incrustée d'argent. Un rideau rabattu noyait le lit d'un flot d'ombre" (N 1409). (57)

La chambre est étroitement liée à Nana; elle reflète sa personne, semble même faire partie d'elle. C'est la chambre qui exerce sur les visiteurs une influence qui les réduit au stade de nourrisson. Muffat qui y entre en fureur paraît anesthésié par l'atmosphère:

"Et il ne se révoltait plus, cette chambre de malade, si tiède et si endormie, trempée d'éther, avait achevé de l' assoupir dans un besoin de paix heureuse. Toute sa virilité, enragée par l'injure, s'en était allée à la chaleur de ce lit .." (N 1418).

Les personnifications du milieu extérieur sont dominées par la figure de la Grande Mère, archétype qui prend son origine dans les religions archaïques. Dans les Rougon-Macquart, les rapports entre l'homme et la nature - la terre et, par extension, l'eau, le soleil et les végétations - se fondent sur la vieille croyance de l'autochthonie. Les vestiges de cette croyance se retrouvent dans les descriptions de la culture urbaine. Pourtant les avatars modernes de la Grande Déesse ont ceci de précaire qu'ils se transforment facilement en monstres dévorateurs. Ce sont surtout les descriptions de Paris et celles des centres industriels et commerciaux: la mine, la Bourse, le grand bazar, qui illustrent la transformation de la Bonne Mère en une Mère Terrible.

2 3 1 le monstre chthonien: le Voreux

Selon Erich Neumann, les manifestations archétypales de la Grande Mère se résument en "das grosse Runde", la Grande Rondeur, dont le vase est le symbole central. La rondeur doit être considérée comme un symbole cosmique. Neumann établit une équivalence entre la femme, le vase et le monde: femme = corps = vase = monde (58). Considéré sous ce jour, le rapport qui lie la Grande Mère à l'homme est un rapport de contenant à contenu. La Grande Mère a tendance à retenir tout ce qu'elle produit: elle entoure, enveloppe, enferme les êtres qui naissent d'elle. Cette dépendance se prolonge même dans une période où les enfants semblent depuis longtemps s'être émancipés de son influence omniprésente. Le rapport contenant-contenu peut prendre une valeur positive ou négative. La manifestation positive enfante, protège et nourrit: ce sont les qualités principales de la Bonne Mère, dont nous venons d'étudier les avatars métaphoriques. Le côté négatif de la Grande Rondeur se manifeste par des actes de reprise, d'emprisonnement et de dévoration. Ce sont les qualités de la Mère Terrible telle qu'elle est représentée dans d'innombrables mythes d'origines très diverses. La Mère Terrible y apparaît comme un monstre chthonien dont l'apparence physique est dominée par la bouche (59). L'archétype de la Mère Terrible est particulièrement important pour comprendre la structure métaphorique des Rougon-Macquart. Les métaphores individuelles n'offrent que d'infimes vestiges de ce complexe immense. Quand on reconstruit les paradigmes métaphoriques, la structure d'origine mythique redevient visible sous un phénotexte en apparence réaliste. Le paradigme de la Mère Terrible s'associe à un grand nombre de comparés de nature à première vue diverse, mais qui, à y regarder de près, constituent tous des complexes industriels ou sociaux: la mine (Germinal), les Halles (Le Ventre de Paris), la banque (L'Argent), les chemins de fer et les locomotives (La Bête humaine), le gouvernement (Son Excellence Eugène Rougon), l'alambic (L'Assommoir).

Les descriptions de la mine dans Germinal peuvent être considérées comme un exemple type de ce paradigme. Au début du roman, la fosse est vue par Étienne Lantier, un sans-travail qui visite la région pour la première fois:

"Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde" (G 1135).

".. le Voreux, au fond de son trou, avec son tassement de bete mechante, s'ecrasait davantage, respirait d'une haleine plus grosse et plus longue, l'air gene par sa digestion penible de chair humaine" (G 1142).

Les metaphores evoquent l'image d'un monstre dont la morphologie est dominee par deux traits caracteristiques: steatopygie et voracite. Le monstre est presente comme un etre lourdement assis ("tasee", "trapues", "accroupie", "tassement", "s'ecrasait"), dont le derriere est accentue. Neumann nous apprend que cette "steatopygie" est une des qualites principales de la Grande Deesse. (60) La fosse s'asseoit sur, ou plutot dans la terre. Seule sa partie superieure emerge. Beaucoup plus etendue, la partie inferieure se confond avec les profondeurs terrestres. La fonction centrale de la mine est la voracite, comme le nom du "Voreux" l'indique suffisamment. Cette fonction est le principal "filtre" metaphorique a travers lequel la mine est presentee au lecteur. La metaphore "filtre" la presentation en ce sens que seuls sont retenus et accentues les aspects de la mine qui correspondent, du cote du comparant, a des organes de prehension, de devoration et de deglutition. La description met en relief les phares du beffroi, l'entree de la fosse, le puits par lequel les mineurs descendent et les galeries ou ils travaillent parce que ces parties de la mine correspondent aux yeux hypnotisants, a la gueule, au gosier et aux boyaux d'un monstre devorateur. Dans cette perspective, les mineurs correspondent a des bouches de nourriture:

"Devant lui, brusquement, deux yeux jaunes, enormes, trouerent les tenebres. Il etait sous le beffroi, dans la salle de recette, a la bouche meme du puits."

"Il ne comprenait bien qu'une chose: le puits avalait des hommes par bouches de vingt et de trente, et d'un coup de gosier si facile, qu'il semblait ne pas les sentir passer."

"Un ordre partait du porte-voix, un beuglement sourd et indistinct, pendant qu'on tirait quatre fois la corde du signal d'en bas, 'sonnant a la viande', pour prevenir de ce chargement de chair humaine."

".. la cage avait reparu, de son mouvement aise et sans fatigue. Il (= Etienne) s'y accroupit avec des camarades, elle replongea, puis jaillit de nouveau au bout de quatre minutes à peine, pour engloutir une autre charge d'hommes. Pendant une demi-heure, le puits en devora de la sorte, d'une gueule plus ou

moins gloutonne, selon la profondeur de l'accrochage ou ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affame, de boyaux geants capables de diger un peuple. Cela s'emplissait, s'emplissait encore, et les tenebres restaient mortes, la cage montait du vide dans le meme silence vorace" (G 1151-54).(61)

Les metaphores des "boyaux" ou des "entrailles" de la terre qui evoquent l'ensemble complexe des galeries se rattachent a deux autres paradigmes importants. l'enfer et le dedale. Souvent le travail epuisant au fond des tailles et la chaleur qui y regne font penser a l'enfer (62) C est surtout le cas d'une region quasi legendaire appelee le Tartaret:

"Le Tartaret, à la lisiere du bois, etait une lande inculte, d'une sterilité volcanique, sous laquelle, depuis des siècles, brulait une mine de houille incendiee. Cela se perdait dans la legende, des mineurs du pays racontaient une histoire: le feu du ciel tombant sur cette Sodome des entrailles de la terre, ou les herschseuses se souillaient d'abominations; si bien qu'elles n'avaient pas meme eu le temps de remonter, et qu'aujourd'hui encore, elles flambaient au fond de cet enfer" (1395).

Ce passage est l'un des rares endroits ou le contenu mythique apparait a la surface thematique du roman, au lieu d'etre refoule au niveau metaphorique.(63) Ailleurs, les galeries evoquent un labyrinthe: "De nouveau, il voyageait dans un dedale d'escaliers et de couloirs obscurs, où les pieds nus faisaient un bruit mou de vieux chaussons" (G 1157) (64) Aux trois paradigmes des entrailles, de l'enfer et du labyrinthe s'ajoute finalement l'opposition entre l'obscurite et la lumiere. Cette opposition est importante parce qu'elle rappelle, avec les autres paradigmes, l'engloutissement du jour par la Mere Terrible et la renaissance subsequente du heros solaire. Depuis toujours les mythes ont oppose la devoration du jour par la terre (= enfer = labyrinthe = nuit), à la renaissance du héros solaire. Chez Zola, c'est surtout la devoration du jour qui est mise en valeur, la renaissance du héros solaire restant incertaine. Dans Germinal, les galeries sont des entrailles obscures, le puits etroit un "boyau humide, noir et sans fin" (1405). Dans d'autres romans, l'obscurcissement du ciel est d'une façon analogue associe à une devoration de la lumiere: "Une ombre immense, allongee, ouvrant une gueule de reptile, barra un instant Paris, qu elle semblait vouloir devorer" (PA 906). "De grands tas d'ombre (...) mangeant les restes de jour" (PA 964). (65) Dans Germinal la promesse d'une liberation future est evoquee à la fin du roman. Les mineurs, ensevelis au fond des couloirs, renaîtront comme des germes qui, un jour, feront eclater la terre. Nous reviendrons plus loin sur les

implications mythiques de cette renaissance vegetale (=> 3 Regne animal, Regne vegetal).

2.3 2 les monstres-machines les Halles, Au Bonheur des Dames

Le Voreux est la personification la plus elaboree de l'archetype de la Mere Terrible, mais l'archetype revient dans plusieurs romans "urbains", Le Ventre de Paris, Son Excellence Eugene Rougon, L'Assommoir, Pot-Bouille, Au Bonheur des Dames et La Bete humaine. Le monstre urbain presente un trait caracteristique dont le Voreux est depourvu l'element "machine". Les complexes industriels et sociaux du Second Empire sont personnifies sous forme de monstres-machines, c'est-à-dire de monstres qui prennent l'apparence de gigantesques machines a vapeur. Les Halles

"apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudiere destinee a la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de metal, boulonne, rive, fait de bois, de verre et de fonte, d'une elegance et d'une puissance de moteur mecanique, fonctionnant la, avec la chaleur du chauffage, l'etourdissement, le branle furieux des roues" (VP 626).(66)

Cette description nous offre un bel echantillon des caracteres distinctifs du monstre urbain. D'abord la presentation des Halles comme une machine a vapeur est fantastique. Pour certains elements (le moteur mecanique, la chaleur du chauffage, le branle furieux des roues), il serait difficile, sinon impossible de nommer le compare. Ensuite la partie centrale de la machine, la chaudiere, est identifiee à un ventre colossal. Ce ventre digere la nourriture destinee à Paris: "Les Halles geantes (...) lui semblaient la bête satisfaite et digerant" (VP 733). La mise en relief du ventre et de sa fonction centrale (devorer et digerer) associent les Halles au Voreux. Mais la chaudiere ajoute un element nouveau: celui de haute pression, d'une activite febrile.(67)

Plusieurs objets concrets, installations et surtout immeubles evoquent la metaphore du monstre-machine dont la morphologie s'adapte a la forme de l'objet decrit. Les chemins de fer prennent la forme d'un monstre tentaculaire.

"la tete a Paris, les vertebres tout le long de la ligne, les membres s'elargissant avec les embranchements, les pieds et les maines au Havre et dans les autres villes d'arrivee" (BH 1035) (68)

L'immeuble dans L'Assommoir se présente comme un monstre lépreux et déguenillé:

"Les façades grises, comme nettoyées de leur lèpre et badigeonnées d'ombre, s'étendaient, montaient; et elles étaient plus nues encore, toutes plates, déshabillées des loques séchant le jour au soleil. Les fenêtres closes dormaient. Quelques-unes, éparses, vivement allumées, ouvraient des yeux, semblaient faire loucher certains coins (...). Alors il sembla à Gervaise que la maison était sur elle, écrasante, glaciale à ses épaules" (AS 431).(69)

La description la plus détaillée d'un monstre mécanique est celle du magasin d'Au Bonheur des Dames. L'augmentation systématique des ventes, la présentation spectaculaire et continuellement renouvelée des étoffes, le système des primes qui pousse les employés à un effort surhumain, tous ces aspects créent l'impression d'une activité fiévreuse. La métaphore de la machine à vapeur prend de nouveau des proportions fantastiques: le comparant (vapeur, le feu rouge des chaudières, etc.) déborde largement sur le comparé:

"La machine ronflait toujours, encore en activité, lâchant sa vapeur dans un dernier grondement, pendant que les vendeurs repliaient les étoffes et que les caissiers comptaient la recette. C'était, à travers les glaces pâlies d'une buée, un pullulement vague de clartés, tout un intérieur confus d'usine. Derrière le rideau de pluie qui tombait, cette apparition, reculée, brouillée, prenait l'apparence d'une chambre de chauffe géante, où l'on voyait passer les ombres noires des chauffeurs, sur le feu rouge des chaudières (...). A cette heure de nuit, avec son éclat de fournaise, le Bonheur des Dames achevait de la prendre tout entière" (BD 414).

Le paradigme de la machine à vapeur se développe à travers le roman entier. Il accompagne le procès de vente du début jusqu'à la fin. Au commencement des ventes, la machine "se met en branle", "s'échauffe" et "revit" (482). A mesure que les ventes augmentent, la machine marche de plus en plus vite au risque de "se surchauffer" (492) et au moment où les activités commerciales atteignent leur point culminant elle est "près de sauter" (670). Le soir, après la fermeture du magasin, Mouret sent "sa grande machine s'immobiliser et se refroidir sous lui" (479).

Le deuxième paradigme est celui du monstre, dévorant les clientes:

"C'était la femme que les magasins se disputaient par la concurrence, la femme qu'ils prenaient au continuel piège de leurs occasions, après l'avoir étourdie devant leurs étalages. (...) elle succombait fatalement, cédant d'abord à des achats de bonne ménagère, puis gagnée par la coquetterie, puis dévorée (par) (...) cette mécanique à manger les femmes" (BD 461).

Le magasin est sans cesse identifié à un monstre, un colosse ou un ogre qui dévore non seulement les clientes, mais qui avale une à une les petites boutiques du quartier (BD 410, 427, 580, 610). Dans une scène fantastique il finit même par engloutir Paris:

".. il s'était engraissé, pareil à l'ogre des contes, dont les épaules menacent de faire craquer les nuages. (...) Au-delà, Paris s'étendait, mais un Paris rapetissé, mangé par le monstre" (BD 763).

Le plus souvent, les deux paradigmes se combinent dans l'image d'un monstre-machine. Une merveilleuse description du début du roman présente le fonctionnement du mécanisme entier. D'abord une vue d'ensemble dépeint le magasin comme une énorme machine à vapeur pour suggérer l'extraordinaire activité qui se passe à l'intérieur. Ensuite la description des étalages révèle la nature monstrueuse du magasin. Les vitrines ont pour fonction d'attirer les clientes et de les tenter. Elles ressemblent à des sirènes qui étourdissent leurs victimes afin de les entraîner dans la mort. Enfin, l'intérieur du magasin est comparé à un engrenage complexe et fatal qui broie celles qui se sont laissées séduire:

"Alors, Denise eut la sensation d'une machine, fonctionnant à haute pression, et dont le branle aurait gagné jusqu'aux étalages. Ce n'étaient plus les vitrines froides de la matinée; maintenant, elles paraissaient comme chauffées et vibrantes de la trépidation intérieure. Du monde les regardait, des femmes arrêtées s'écrasaient devant les glaces, toute une foule brutale de convoitise. Et les étoffes vivaient, dans cette passion du trottoir: les dentelles avaient un frisson, retombaient et cachaient les profondeurs du magasin, d'un air troublant de mystère; les pièces de drap elles-mêmes, épaisses et carrées, respiraient, soufflaient une haleine tentatrice, tandis que les paletots se cambraient davantage sur les mannequins qui prenaient une âme, et que le grand manteau de velours se gonflait, souple et tiède, comme sur des épaules de chair,

avec les battements de la gorge et le fremissement des reins. Mais la chaleur d'usine dont la maison flambait, venait surtout de la vente, de la bousculade des comptoirs, qu'on sentait derrière les murs. Il y avait là le ronflement continu de la machine à l'œuvre, un enfournement de clientes, entassées devant les rayons, étourdies sous les marchandises, puis jettées à la caisse. Et cela règle, organise avec une rigueur mécanique, tout un peuple de femmes passant dans la force et la logique des engrenages" (BD 402) (70)

2 3 3 les machines-monstres l'alambic, les locomotives

La chaudière se situe au centre de la machine à vapeur. Sur le plan métaphorique, elle équivaut à un ventre, la juxtaposition de ces deux termes dans la description des Halles confirme leur rapport étroit "quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal" (VP 626). Le four est un autre équivalent de la chaudière/ventre. Ce n'est pas un hasard si la description d'Au Bonheur des Dames parle d'un enfournement de clientes. L'équivalence chaudière = ventre = four apparaît le plus nettement dans les descriptions de véritables machines à vapeur. L'exemple le plus célèbre est la machine à distiller (L'Assommoir) qui se compose presque entièrement d'une énorme chaudière en cuivre

"Cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse, avec son nez qui s'allongeait et se tortillait, lui soufflait un frisson dans les épaules, une peur mêlée d'un désir. Oui, on aurait dit la fressure de métal d'une grande gueuse, de quelque sorcière qui lachait goutte à goutte le feu de ses entrailles. Une jolie source de poison, une opération qu'on aurait dû enterrer dans une cave, tant elle était effrontée et abominable" (AS 706)

Cette description est un vrai noeud de métaphores. Plusieurs paradigmes s'y enchevêtrent. L'identification de l'alambic à un ventre de chaudronnière grasse, à une fressure (71) de métal et à des entrailles de sorcière rappelle la partie centrale de la Mère Terrible: le ventre meurtrier (72). La sorcière elle-même associe l'alambic explicitement à l'une des manifestations les plus répandues de la Mère Terrible dans les contes populaires. (73) Le "nez qui s'entortille" et les "figures avec des queues", font allusion au serpent/Gorgone (il s'agit dans ce cas littéralement de "serpentins"), qui est l'un des attributs familiers de la Mauvaise Mère (74). Il est significatif que l'alambic soit localisé sous la terre:

".. a peine entendait-on un souffle interieur, un ronflement souterrain, c'était comme une besogne de nuit faite en plein jour" (AS 411).

Ces allusions rapprochent l'alambic de la terre et de la nuit; elles suggerent les activites d'un monstre souterrain, de meme que le "feu des entrailles" et la "source de poison". Situee sous terre, la source est une image de la force vitale associee a la seve et au lait maternel. En identifiant la chaudiere à des entrailles produisant du feu et a une source donnant du poison, la description presente une version pervertie de la mere-source. La terre, ventre maternel et origine de toute vie, s'oppose à l'alambic, mere pervertie, nefaste et porteuse de la mort.

L'Assommoir connaît plusieurs autres machines-monstres: les cisailles mecaniques dans l'atelier de Goujet:

".. il passa aux machines: les cisailles mecaniques qui mangeaient des barres de fer, croquant un bout a chaque coup de dents, crachant les bouts par-derriere, un a un .." (AS 536);

la machine à vapeur du lavoir:

"allant son train, sans repos ni trêve, semblait hausser la voix, vibrante, ronflante, emplissant l'immense salle. Mais pas une des femmes ne l'entendait; c'était comme la respiration meme du lavoir, une haleine ardente amassant sous les poutres du plafond l'éternelle buée qui flottait" (AS 391), (75)

et la scierie, vue de loin par Gervaise et Goujet:

".. ils suivaient surtout la respiration du mince tuyau de la scierie mecanique, qui soufflait des jets de vapeur. Ces gros soupirs semblaient soulager leur poitrine oppressée" (AS 614).

Quant à la métaphore du four, elle se marie souvent à celles de la bouche ou de la gueule, témoin les expressions "bouche de four" ou "gueule de four". S'il s'agit parfois litteralement d'un four, dont seule l'ouverture est présentée par la metaphore de la gueule (T 450), les deux termes sont le plus souvent pris metaphoriquement. La structure formelle de cette metaphore double est assez compliquee. Dans un passage de La Bête humaine, "la bouche d'un four" indique l'ouverture d'un tunnel. La bouche (comparant) désigne par metaphore l'ouverture du four (compare) et cette combinaison renvoie a son tour, comme comparant au deuxième degre, a l'ouverture du tunnel, comparé au deuxième degre:

comparant		comparé "tunnel"
comparant "bouche"	comparé "four"	

L'expression "bouche de four" est associée, dans les Rougon-Macquart, à une phobie sexuelle. Françoise assistant aux couches de sa soeur Lise (La Terre) est fascinée par la "gueule de four braquée sur elle" (T 587). (76) La double identification du ventre à un four et du sexe à une gueule exprime par une formule brutale la terreur devant l'abîme du giron, ou, si l'on préfère la terminologie psychanalytique, elle traduit par une formule succincte un complexe de castration.

Dans La Bête humaine cette formule revient à plusieurs reprises dans les descriptions de la Lison, la locomotive-protagoniste. Lorsque la Lison s'approche à grande vitesse dans la nuit, l'impression que fait son fanal se traduit par une série de métaphores:

".. au loin, avait paru une étoile, un oeil rond et flambant, qui grandissait (...). L'oeil devenait un brasier, une gueule de four dévorante" (BH 1250);

".. l' étoile était devenue un oeil énorme, toujours grandissant, jaillissant comme de l' orbite des ténèbres (...). L' oeil se changeait en un brasier, en une gueule de four vomissant l' incendie, le souffle du monstre arrivait, humide et chaud déjà .." (BH 1273).

L'équivalence brasier = four = ventre et l'équivalence oeil = sexe font de la Lison l'une des représentantes les plus angoissantes de la Mère Terrible. (77)

Mais ce n'est pas la seule métaphore qui accompagne la description de la Lison. Au début du roman, la locomotive est présentée comme une femme bonne et docile. Les rapports entre elle et Jacques, son conducteur, font penser à une liaison amoureuse:

"Et, c'était vrai, il l'aimait d'amour, sa machine, depuis quatre ans qu'il la conduisait. Il en avait

mené d'autres, des dociles et des rétives, des courageuses et des fainéantes, il n'ignorait point que chacune avait son caractère, que beaucoup ne valaient pas grand'chose, comme on dit des femmes de chair et d'os, de sorte que, s'il l'aimait celle-là, c'était en vérité qu'elle avait des qualités rares de brave femme. Elle était douce, obéissante, facile au démarrage, d'une marche régulière et continue" etc. (BH 1128).

Le paradigme de la Lison/brave femme alterne avec un autre paradigme qui présente la Lison comme une jument:

"..la Lison, qui partait et s'arrêtait vite, ainsi qu'une cavale vigoureuse et docile (...). Sans cesse, on le voyait l'essuyer, l'astiquer; à l'arrivée surtout, de même qu'on bouchonne les bêtes fumantes d'une longue course, il la frottait vigoureusement" (BH 1128-29).

Le plus souvent ces deux paradigmes se confondent dans l'image d'une femme/jument:

".. la machine ronflait, crachait, comme une bête qu'on surmène, avec des sursauts, des coups de reins, où l'on aurait cru entendre craquer ses membres. Et il la rudoyait, en femme vieillie et moins forte, n'ayant plus pour elle la même tendresse qu'autrefois" (BH 1164).

Au début du roman, Jacques conduit la Lison comme le maître/cavalier qui exige une obéissance totale de sa femme/jument:

"Il avait rarement senti la Lison si obéissante il la possédait, la chevauchait à sa guise, avec l'absolue volonté du maître, et, pourtant, il ne se relâchait pas de sa sévérité, la traitait en bête domptée, dont il faut se méfier toujours" (BH 1132).

En cours de route, la Lison perd sa docilité et se rebelle. L'accident de chemin de fer qui la détruit semble arriver juste à temps pour prévenir de plus graves incartades. Les difficultés recommencent cependant avec la locomotive qui la remplace:

"Sa nouvelle machine, la machine 608, toute neuve, dont il avait le pucelage, disait-il, et qu'il commençait à bien connaître, n'était pas commode, rétive, fantasque, ainsi que ces jeunes cavales qu'il faut dompter par l'usure, avant qu'elles se résignent au harnais" (BH 1301).

Jacques ne réussit pas à dompter cette machine "dont les caprices, les ecarts de jeunesse le suprenaient" (BH 1328) et qui se révèle finalement comme une "machine devorante" (BH 1329). A la fin du roman, Jacques est tué sous ses roues. Après la mort de son cavalier la locomotive continue son chemin comme un cheval à bride abattue:

"Enfin, la retive, la fantasque, pouvait céder à la fougue de sa jeunesse, ainsi qu'une cavale indomptée encore, échappée des mains du gardien, galopant par la campagne rase" (BH 1330) (78)

La locomotive apparaît donc d'une part comme une femme dominée par Jacques, son maître, d'autre part comme une jument, montée par son cavalier. Les équivalences locomotive : conducteur = femme : maître = jument : cavalier sont lourdes de sens. Les métaphores rattachent le couple Jacques-Lison au thème central du roman. Le conflit entre les instincts (passions érotiques et meurtrières) et le moi conscient. Le rapport entre la locomotive et son conducteur fonctionne comme une mise en abîme de ce conflit. Nous avons vu que Freud compare les pulsions incontrôlées

du ça à un cheval que le moi-cavalier essaie de tenir en main. On comprend le sens profond que prend, dans cette perspective, l'histoire du conducteur/cavalier/maître qui tâche de dominer sa locomotive/jument/femme, mais qui, dans la scène finale, est "desarçonné" par sa monture.

Le rapport Jacques-Lison ouvre une deuxième perspective, jungienne cette fois-ci. Pour Jung, la bataille entre la Mère Terrible et le héros-solaire représente le conflit entre l'inconscient et le moi-conscient.(79) Contrairement à Freud, Jung prend pour point de départ les innombrables mythes où ce conflit se manifeste dans la lutte entre héros et monstre chthonien. Mais, si cette lutte se termine dans les mythes par le triomphe du héros, dans La Bête humaine elle aboutit à sa défaite. Quand on considère l'ensemble des romans des Rougon-Macquart, on s'étonne de constater que des combats analogues connaissent tous la même issue fatale.

2.3.4 la lutte entre monstre et héros; l'échec du héros

Il n'y a pas de monstre sans victime. Les monstres des Rougon-Macquart existent dans la mesure où ils s'opposent à des victimes: le Voreux s'oppose aux mineurs, le Bonheur des Dames aux clientes et aux employés, la banque aux épargnants. On constate que les victimes sont des victimes collectives. Même les victimes individuelles: Florent (Le Ventre), Etienne Lantier (Germinal) et Gervaise Macquart (L'Assommoir) sont dans une certaine mesure les représentants d'un groupe. Florent

represente les "maigres", Etienne les mineurs, Gervaise les ivrognes. Ce sont eux qui engagent la lutte avec le monstre, qui adoptent provisoirement le role du heros. Etienne mene l'insurrection des mineurs, Florent combat les Halles, Gervaise assaille l'alambic. Mais les heros zoliens ne convainquent pas. C'est a peine s'ils meritent la qualification de "heros", car il est evident, des le debut du conflit, que Florent, Etienne et Gervaise n'ont aucune chance. Les heros eux-memes sont conscients de ne jamais pouvoir battre leur adversaire; leurs actions sont des actes de desespero plutot que des revoltes veritables. L'exemple type d'un tel acte desesperé est la scene dans laquelle Gervaise se rue contre l'alambic:

"Derriere elle, la machine à souler fonctionnait toujours, avec son murmure de ruisseau souterrain; et elle desesperait de l'arreter, de l'epuiser, prise contre elle d'une colere sombre, ayant des envies de sauter sur le grand alambic comme sur une bête, pour le taper a coups de talon et lui crever le ventre. Tout se brouillait, elle voyait la machine remuer, elle se sentait prise par ses pattes de cuivre, pendant que le ruisseau coulait maintenant au travers de son corps" (AS 707).(80)

Dans Germinal, la lutte semble se decider deux fois en faveur des heros. D'abord les mineurs detruisent, au cours de leur insurrection, les pompes (des machines a vapeur!):

".. c'etait surtout la pompe qu'on menaçait. Il ne suffisait pas qu'elle s'arrêtât au dernier souffle expirant de la vapeur, on se jetait sur elle comme sur une personne vivante, dont on voulait la vie. (...) Les ecrous sautaient, les pieces d'acier et de cuivre se disloquaient, ainsi que des membres arraches. Un coup de pioche a toute volée fracassa le corps de fonte, et l'eau s'echappa, se vida, et il y eut un gargouillement supreme, pareil a un hoquet d'agonie" (G 1425).(81)

Ensuite, Souvarine descend dans le puits et scie les cuvelages qui en forment la paroi:

"Les pieces de bois faisaient ventre, en dehors des cadres; plusieurs meme etaient sorties de leur épaulement (...). Il s'acharna au hasard contre le cuvelage, tapant où il pouvait, à coups de vilebrequin, à coups de scie, pris du besoin de l'eventrer tout de suite sur sa tête. Et il y mettait une ferocité, comme s'il eût joué du couteau dans la peau d'un être vivant, qu'il execrait. Il la tuerait à

la fin, cette bête mauvaise du Voreux, à la gueule toujours ouverte, qui avait englouti tant de chair humaine! (.) La bête avait sa blessure au ventre, on verrait si elle vivait encore le soir .." (G 1529,1530). (82)

La scène réaliste de sabotage se double, au niveau métaphorique, d'une bataille archétypale entre héros et monstre chthonien. La description évoque à travers le conflit Souvarine/Voreux, la lutte de Saint Georges contre le dragon. Ce combat semble aboutir à une victoire de Souvarine/Georges car le Voreux/dragon est tué: la mine entière est engloutie par la terre. Mais ce succès est trompeur. D'autres mines remplacent le Voreux et, à la fin du roman, les mineurs sont plus que jamais réduits à l'état de victimes impuissantes, dévorées par le monstre. Germinal et L'Assommoir sont les seuls romans où s'engage une lutte véritable. Ailleurs, les adversaires du monstre sont simplement écrasés. Florent n'a aucune chance contre les Halles, pas plus que les épargnants crédules contre la Banque.

Au Bonheur des Dames constitue un cas particulier. Les métaphores présentent le magasin comme un monstre impitoyable (=> 2.3.2. les monstres-machines), mais l'attitude de l'héroïne, Denise, vis-à-vis du monstre est ambivalente. Denise se fait engager comme vendeuse ce qui, au niveau métaphorique, équivaut à un engloutissement par le monstre:

"Elle se sentait perdue, toute petite dans le monstre, dans la machine encore au repos, tremblant d'être prise par le branle dont les murs frémissaient déjà" (BD 434). (83)

Contre toute attente, Denise n'entre pas en conflit avec le monstre, bien que sa situation soit identique à celle d'Etienne ou de Souvarine dans Germinal. Denise tombe amoureuse de Mouret, le directeur implacable d'Au Bonheur, dont elle deviendra l'épouse. Grâce à sa position privilégiée et influente, elle est en état de plaider la cause des employés, mais elle ne met pas en doute le mécanisme du magasin, bien au contraire:

"Elle ne pouvait s'occuper d'une chose, voir fonctionner une besogne, sans être travaillée du besoin de mettre de l'ordre, d'améliorer le mécanisme. (..) Et elle plaider la cause des rouages de la machine, non par des raisons sentimentales, mais par des arguments tirés de l'intérêt même des patrons. Quand on veut une machine solide, on emploie du bon fer", etc. (BD 727-28).

Le plaidoyer montre l'ambiguïté de Denise: elle essaie d'améliorer le sort des employés, mais c'est pour mieux l'adapter au

mécanisme. L'attitude ambivalente de l'héroïne reflète celle de Zola vis-à-vis des monstres. A plusieurs reprises, Zola se montre un défenseur enthousiaste du progrès industriel contemporain (84), mais les métaphores qui identifient les machines, les usines et les magasins à des ogres dévorateurs révèlent une attitude contraire. (85)

Germinal et L'Argent se terminent par des situations en apparence désespérées: la défaite des mineurs condamnés à une vie plus misérable que jamais et la faillite de la banque qui dupe des milliers de petits épargnants et détruit la vie de Mme Caroline et de son frère. Pourtant les dernières lignes des deux romans ouvrent tout d'un coup la perspective d'un avenir heureux:

"Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre" (G 1591);

".. sans doute, il s'écoulerait des années, avant que les cols du Taurus fussent traversés à toute vapeur; mais déjà la vie affluait de partout, le sol de l'antique berceau venait d'être ensemencé d'une nouvelle moisson d'hommes, le progrès de demain y grandirait, avec une vigueur de végétation extraordinaire, dans ce merveilleux climat, sous les grands soleils. N'y avait-il pas là le réveil d'un monde, l'humanité élargie et plus heureuse?" (A 398).

La confiance en un avenir meilleur s'exprime à travers une renaissance végétale dont le modèle mythique le plus connu est le mythe d'Osiris. (86) Les phrases finales de Germinal et de L'Argent ont été fréquemment citées pour souligner les idées optimistes de Zola concernant l'avenir. (87) La lecture attentive des Rougon-Macquart dans leur ensemble ne justifie pas une telle conclusion. La plupart des romans que nous venons d'étudier, Le Ventre, L'Assommoir, L'Oeuvre, La Bête, se terminent par la défaite définitive des victimes. De plus, Zola situe la perspective de la renaissance végétale dans un avenir vague et éloigné ("siècle futur", "il s'écoulerait des années"), tandis que sa chronique du Second Empire dresse le tableau d'un présent invariablement misérable.

Les personnifications ont pour effet principal de présenter l'homme comme l'objet passif de conditions qui le dépassent. Ce sont d'abord des conditions intérieures (passions ou réflexes conditionnels), que nous avons réunies sous le nom

du ça. Tandis que le ça est contrôlé normalement par le moi comme un cheval tenu en bride par le cavalier, cette situation est souvent renversée dans les Rougon-Macquart. Les composantes du ça y occupent la position de sujet grammatical qui agit sur le moi, réduit à la fonction d'objet direct.

Les conditions extérieures prennent les traits d'une femme ou d'une mère. De nombreuses personnifications incarnent l'archétype de la Grande Mère dont l'origine remonte aux mythes archaïques. Nous avons signalé les vestiges de ces mythes, tout en constatant le refoulement du contenu mythique au niveau métaphorique.

L'archétype de la Grande Mère s'exprime de préférence par les symboles de la "Grande Rondeur", ventre cosmique qui produit et reprend toutes les formes de vie. Jung a souligné la réversibilité (Wandlung) de tels symboles. La Grande Rondeur se manifeste de manière positive comme une Bonne Mère qui enfante et nourrit, mais elle se métamorphose facilement en son pendant malfaisant, la Mère Terrible qui reprend, tue et dévore.

Chez Zola, le paradigme de la Bonne Mère s'identifie avant tout avec la terre et, en partie, avec les phénomènes naturels qui lui sont associés, l'eau, le soleil et l'arbre de vie. L'homme est attaché à la terre/mère par un lien d'autochthonie: les métaphores le présentent comme un produit qui pousse de la terre comme une plante. La figure de la Bonne Mère personnifie également quelques constructions humaines traditionnellement féminisées, villes et églises, et les lieux dominés par les femmes, les chambres et les boudoirs.

Cependant en général le domaine de la culture est identifié à une Mère Terrible. Les organismes industriels et sociaux sont sans exception comparés à des monstres dévorateurs. Le monstre type réunit les traits d'une mère dévorante et d'une machine à vapeur. Ce sont des monstres-machines, c'est-à-dire des combinaisons de deux comparants (monstre et machine) ou des machines-monstres qui associent une machine réelle (comparé) à un monstre vorace (comparant). La machine à vapeur est l'expression la plus caractéristique, on dirait l'emblème, du progrès industriel. Il est significatif que ce soit justement elle qui soit la représentante la plus angoissante de la Mère Terrible.

Les personnifications fonctionnent comme un moyen de valorisation. Le paradigme de la Bonne Mère valorise positivement la nature, celui de la Mère Terrible valorise négativement la vie urbaine et, en particulier, ses organismes sociaux et industriels. L'opposition globale qui se dégage de l'ensemble des personnifications, nature (salutaire) <-> culture (néfaste) rejoint l'un des thèmes fondamentaux de la littérature romantique. Nous verrons plus loin que le substrat métaphorique des Rougon-Macquart est en effet apparenté au courant littéraire que Zola n'a cessé de combattre violemment.

- 1) En apparence, l'aspect reflexif des personnifications romantiques (les conditions extérieures reflètent, en les animant, les sentiments des personnages) s'oppose diamétralement à la personnification réaliste réduisant l'homme à un effet des conditions qui l'entourent. Nous verrons plus loin que cette opposition doit être nuancée. Les rapports entre métaphore et métonymie révèlent l'interdépendance de l'homme et de son milieu (=> Métaphore et Métonymie).
- 2) Groddeck, Das Buch vom Es, cite dans J. Laplanche et J.B. Pontalis, Vocabulaire de la Psychanalyse, Paris, P.U.F., 1967, p.56
- 3) S.Freud, "Das Ich und das Es", dans: Psychologie des Unbewussten, Frankfurt am Main, Fischer, 1975, p.292.
- 4) Freud, op.cit., p.294.
- 5) "C'est en ce sens que la nouvelle conception freudienne de l'appareil psychique se prête, plus facilement que la première, à une interprétation 'biologisante' ou 'naturalisante'": Laplanche-Pontalis, op.cit., p 58.
- 6) Laplanche-Pontalis, op cit., p 56.
- 7) Cf. également Hermann Amman, "Zum deutschen Impersonale" dans: Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet, Halle a.d. Saale, Niemeyer, 1929, pp 1-27. Amman étudie le "Es" allemand en position de sujet grammatical. Il fait la distinction entre un 'ça' météorologique ("Es regnet"; "Es schneit") et un 'ça' psychologique, dont la deuxième variante renferme des constructions transitives ("Es freut mich"; "Es ward ihm bange"). Une partie de ces constructions expriment des dangers physiques: la faim, la soif, le froid, etc. Il est curieux de constater qu'Amman ne cite ni Freud, ni Groddeck dont les études célèbres avaient paru en 1923.
- 8) Nous reviendrons plus loin sur ce paradigme qui se compose d'un ensemble de termes hippiques: "refrénér ses passions"; "remonter sur sa bête"; "l'idée l'éperonnait" etc. => 3.1.1. la bête humaine.
- 9) -> ER 287: "son besoin de domination (...) le poussait" (à propos de Rougon).
- 10) -> "Un recueillement inclinait tous les fronts" (R 918); "Des humilités l'aplatissaient sur les dalles, des révoltes la redressaient les dents serrées" (CP 1171).
- 11) On constate que Zola a tendance à rapprocher le point de vue du narrateur de celui des personnages. Christine utilise les mêmes métaphores que le narrateur pour exprimer sa défaite devant la tyrannie de la peinture.
- 12) Mircea Eliade, Traité d'Histoire des Religions, Paris, Payot, 1953, p.222.

- 13) -> "la terre enfantait" (C 488); à la fin de L'Assommoir Gervaise voudrait mourir, mais "la terre ne voulait pas d'elle" (AS 796); "une absorption (...) au sein de la bonne nature" (O 38); "la fertile Beauce, la nourrice, la mere (T 490); "ne dans ce sol" (T 736) -> DP 1014.
- 14) -> de meme, les Artaud dans La Faute: "Ils forniqueraient avec leurs pieces de terre, tant ils les aiment" (FM 1237).
- 15) Selon M.Charles, la Beauce est un "bordel de pays" (T 553). Jean Przyluski remarque que la 'Génétrix' des epoques préhistoriques est "cruelle, lascive, sanguinaire comme les bêtes avec lesquelles elle s'accouple en des unions sans lendemain", La Grande Déesse, Introduction à l'étude comparative des Religions, Paris, Payot, 1950, p.16.
- 16) Voir Albrecht Dieterich, Mutter Erde, Ein Versuch über Volksreligion, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967 (1925); Erich Neumann, Die Grosse Mutter, der Archetyp des grossen Weiblichen, Zürich, Rhein Verlag, 1956, Jean Przyluski, op. cit..
- 17) Dieterich, op.cit., p.32, donne l'exemple de certaines tribus en Australie centrale qui ne reconnaissent aucun lien entre maternité et rapports sexuels.
- 18) Cf. Dieterich, op.cit., pp 32-35.
- 19) Eliade, op.cit., p.214.
- 20) Cite dans Eliade, op.cit., p.211.
- 21) Il y a peu de doute que l'apostrophe de Sandoz traduit les points de vue de Zola. Voici un passage d'une lettre à Jules Lemaitre où Zola reagit à l'accusation selon laquelle les Rougon-Macquart seraient une "epopee pessimiste de l'animalité humaine": "Vous mettez l'homme dans le cerveau, je le mets dans tous ses organes. Vous isolez l'homme de la nature, je ne le vois pas sans la terre, d'où il sort et où il rentre".
- 22) Un enfant nouveau-né dans La Joie est appelé une "moisson de l'amour" (JV 1043). L'autochthonie se traduit également par des expressions qui designent l'attachement à la terre: le peintre Chaine est "à peine degagé de la terre" (O 68); la jeunesse "qu'il sentait monter du sol" (O 119); Palmyre et Hilarion sont des "êtres près de la terre" (T 484), de même Jean Macquart, D 521, 758, 907; les Artaud, paysans dans La Faute sont "une race nee du sol", "attachés a ce coin de terre (...) avec une simplicité d'arbres" (FM 1231-32); Serge Mouret est "tiré de la terre" (1344) -> FM 1240,1482. De nombreux personnages sont "attaches" à la terre -> 3.2. Le Règne Vegetal; Platon (Menexenus) avait déjà affirmé qu'en matière de génération et de grossesse la terre est donnée en exemple à la femme, pas inversement (dans Neumann, op.cit., p.61).
- 23) Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'Archetypologie generale, Grenoble Allier, 1960, p.252. Cf. aussi Dieterich, op.cit.,

- p 101; Przyłuski, op.cit., pp.123-125 et Neumann, op cit., p 160
- 24) Cf. Dieterich, op.cit , p.49.
 - 25) Ces reminiscences reviennent de maniere analogue dans d'autres romans. Lors de l'enterrement d'Albine, l'abbé Mouret "ramassa une poignée de terre qu'il sema sur la biere en forme de croix" (FM 1525); le cimetiere ou Claude Lantier sera enterré "se trouvait au bord d'un vaste carre, qu'on avait fouille profondement de larges sillons paralleles, pour en arracher les bieres, afin de rendre le sol a d'autres corps, de meme que le paysan retourne un chaume avant de l'ensemencer de nouveau" (O 358-59).
 - 26) -> C 403, cf aussi le tableau de Claude qui represente Paris comme une femme nue, sortant de la Seine, une "Venus naissant de l'ecume de la Seine" (O 236). Przyłuski, op cit., p.27, a mis en evidence le rapport etroit entre la Grande Mere et l'eau.
 - 27) Des allusions analogues se retrouvent ailleurs. Les dames de la vente de charite dans Son Excellence sont "grisees par cette pluie d'or" (ER 337).
 - 28) -> FM 1327, Winston Hewitt affirme à tort que la maternite de la terre s'oppose, dans les Rougon-Macquart, au "male agressiveness", du soleil et que l'eau est un element ambigu, mi-masculin, mi-feminin (W.R. Hewitt, Through those living Pillars. Man and Nature in the Works of Emile Zola, Den Haag, Paris, Mouton, 1974) Nous avons vu que l'eau est au contraire un element feminin et que le soleil peut prendre des traits masculins ou feminins.
 - 29) Pour d'autres exemples de la complementarite terre:soleil = femme:amant, voir FM 1226, FM 1393.
 - 30) Eliade, op.cit., p.88. Cf. aussi Jakob Grimm: "Fast in allen Sprachen wird die Erde und, im Gegensatz zu dem sie umfangenden väterlichen Himmel, als segnende, gebärende, fruchtbringende aufgefasst", cité dans Dieterich, p.17.
 - 31) Przyłuski, op cit., p.170.
 - 32) Dieterich, op.cit., p.92. Cf. également Dieterich pp.13-17; 42; 65; Przyłuski, op.cit., pp.73-80 et Eliade, Forgerons et Alchimistes, Paris, Flammarion, 1956, p.30.
 - 33) Chez Zola les arbres prennent le caractere de ce que Przyłuski appelle des "condensateurs d'énergie magico-religieuse"; Przyłuski, op.cit., p.60.
 - 34) Cf. notamment Neumann, op.cit., pp.236-238.
 - 35) -> FM 1379.
 - 36) Cf. Eliade, op.cit., pp.245-247; Przyłuski, op.cit., p.83.
 - 37) Cf. Dieterich, op.cit., pp 19-21; Neumann, op.cit., pp.229-254. Neumann reproduit un détail d'une fresque de Bernardino Luini representant la naissance d'Adonis d'un tronc d'arbre.
 - 38) Neumann, op.cit., p.59.

- 39) Cf. Durand, op.cit., p.356 et Neumann, op.cit., p.59, qui souligne notamment le caractere phallique-masculin de l'arbre genealogique, tout en s'empresant d'ajouter que cet arbre depend etroitement de la terre feminine dans laquelle il s'enracine: "Wenn der Stamm-Baum als genealogischer Familienzusammenhang oft als Phallus auftritt, ist das tiefer liegende Erdreich, in dem dies Männliche wurzelt, und das in der Tiefe hinter dem phallischen Männlichen lebendig ist, die Grosse Göttin", Neumann, op.cit., p.246.
- 40) Cf. notamment Neumann, op.cit., p.240.
- 41) Cf. Neumann, op.cit., p.268.
- 42) On sait que Zola a construit Plassans sur le modele d'Aix-en-Provence, sa ville natale, qu'il a quittee pour commencer une carriere litteraire à Paris.
- 43) -> FM 221; CP 1147.
- 44) -> PB 181.
- 45) -> O 236.
- 46) -> SE 143; PA 965.
- 47) "Je dis: ma Mere. Et c'est à vous que je pense, ô maison", vers de Milosz, cite par Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, Essai sur les Images de l'Intimite, Paris, Corti, 1948, p.121. Cf. aussi Durand, op.cit., p 259.
- 48) Il y a quelques exceptions: la Souleirade, maison de campagne où Pascal se retire a la fin de sa vie, et l'hôtel Beraud dans La Curée, mais leur fonction protectrice est tout de même douteuse; en tout cas, elle ne se traduit pas par des metaphores maternelles. Jean Borie consacre une partie de son livre aux maisons zoliennes. Il etudie surtout le rôle des 'cloisons' qu'il considere comme des elements constitutifs de ces maisons. Cf. Jean Borie, Zola et les Mythes, ou de la Nausee au Salut, Paris, Seuil, 1971.
- 49) Dieterich cite cette belle phrase de Cyprianus: "... habere iam non potest deum patrem, qui ecclesiam non habet matrem ... illius foetu nascimur, illius lacte nutrimur, spiritu eius animamur", Dieterich, op.cit., pp 117-118. Une confirmation eclatante de l'identification de l'eglise a une mère se trouve dans La Terre où Françoise, après l'accouchement de Lise, associe le ventre béant de la mère a "une vraie cathédrale où le mari devait loger tout entier" (T 589).
- 50) -> PA 918; R 817, R 970; R 988.
- 51) -> CP 1206; FM 1285; FM 1421; FM 1523, 1524, 1526; ER 90, 95; A 326.
- 52) -> FR 209, 285, 286. Le plus souvent le jugement implicite et métaphorique porté sur les révoltes dans les Rougon-Macquart est tres defavorable. (=> 5.1 La Maladie).
- 53) Gaston Bachelard, La Poetique de l'espace, Paris, P.U.F., 1981 (1957); La Terre et les Reveries du Repos. Cf. également l'article de Jacques Dubois, "Les refuges de Gervaise: Pour un decor symbolique de L'Assommoir", dans Les Cahiers Naturalistes 11, 1965, pp.105,117. Zola recourt

fréquentement à l'image du trou pour évoquer la tendance de Gervaise à fuir les forces hostiles de son milieu et à se blottir dans des espaces-refuges: chambres, nids, trous. Jacques Dubois établit un rapport entre ce besoin et le désir de la mort: le trou est une variante de la fosse (=> 5.2.2. le bercement).

- 54) "... bien des rêveurs, conclut Bachelard, veulent trouver dans la maison, dans la chambre, un vêtement à leur taille", Espace, p.72.
- 55) -> JV 1018.
- 56) "Y-a-t-il une maison maternelle sans eau? Sans une eau maternelle?", "... la petite maison est meilleure que la grande pour bien dormir et meilleure encore cette cavité parfaite qu'était le ventre maternel", Bachelard, Repos, p 122; p 162.
- 57) -> N 1261, G 1212; R 830.
- 58) Neumann, op.cit., p 55.
- 59) Cf. Neumann: "Der Mund als fressendes, zerreisend-verschlingendes Symbol der Aggression ist für den gefährlichen 'negativen Elementarcharakter' des Weiblichen charakteristisch" (p 124). Cf. aussi C.G. Jung, Symbole der Wandlung, Olten, Walter-Verlag, 1973; Eliade, op.cit.,; Przyluski, op.cit.. Il est curieux que Dieterich analyse uniquement des manifestations positives de la Grande Mère (du "positiven Elementarcharakter", dans la terminologie de Neumann) et jamais des manifestations nefastes, réunies dans l'archetype de la Mère Terrible. Dieterich situe le mythe de la Terre-Mère aux "seuils" de la vie: la naissance et la mort. Il passe sous silence la période intermédiaire, l'âge adulte, caractérisé par l'indépendance de la matière maternelle. Selon Jung, l'homme doit conquérir son indépendance sur l'élément maternel. Ce conflit se manifeste, mythiquement, dans les batailles nombreuses d'un héros solaire contre des monstres chthoniens. A la Bonne Mère qui produit et nourrit succède une Mère-rivale à laquelle il se mesure; l'"alma mater" se métamorphose en Mère Terrible par un phénomène que Jung appelle 'conversion' (Wandlung). Apparemment Dieterich ne compte pas cet avatar parmi les manifestations de la Grande Mère.
- 60) Neumann, op.cit., p.102. Dès les années 1880 Robida, dessinateur et rédacteur de la revue La Caricature a dégagé le substrat métaphorique des romans 'documentaires' les plus célèbres (Germinal et Au Bonheur) dans quelques dessins où il représente le Voreux comme un monstre angoissant avec Zola dans le rôle de Thésée/Saint Georges, et le magasin d'Au Bonheur comme un Moloch, dévoreur de femmes. Cf. Pierre Baudson, "Zola et la Caricature, d'après les recueils Ceard du Musée Carnavalet", dans Les Cahiers Naturalistes 29, 1965, pp.43-61.

- 61) Le beuglement/porte-voix rappelle la corne menaçante de la cheminee, images qui evoquent le mythe du minotaure. Pour d'autres concentrations de metaphores appartenant au paradigme monstre/mine, voir G 1193; 1246-1247; 1314; 1547.
- 62) -> "enfer". G 1162; 1177; 1184; 1397; 1485; "vision infernale" G 1398
- 63) En deux endroits des Rougon-Macquart l'archetype de la Mere Terrible est presente comme une croyance populaire. Le premier se trouve dans Germinal. Lors du desastre minier, "des croyances endormies se reveillaient dans ces âmes eperdues, ils invoquaient la terre, c'était la terre qui se vengeait, qui lâchait ainsi le sang de la veine, parce qu'on lui avait tranche une artere" (G 1563); "Ils frappaient la terre a coups de talon, comme une maratre tuant au hasard ses enfants, dans les imbeciles caprices de sa cruauté" (G 1555). L'autre se trouve dans La Debacle au moment où la defaite de l'armee française fait revivre la croyance en une terre vengeresse qui devorera les vainqueurs; "Après la defaite du general Ducrot à Champigny, après la perte d'Orleans, il ne restait plus qu'un sombre espoir, celui que la terre de France devint la terre vengeresse, la terre exterminatrice, devorant les vainqueurs" (D 845)
- 64) -> G 1494 Mario Maurin etablit un lien direct entre le labyrinthe tel qu'il se manifeste dans Les Rougon-Macquart et la Mere Terrible. "When the mark of love is stripped away the face of death appears: the Great Benificent Mother becomes the Terrible Mother" ("Zola's Labyrinth", in Yale French Studies 42, 1969, p.88-105). Dans un article qui s'inspire de celui de Maurin, Auguste Dezalay montre l'importance que le motif labyrinthique prend surtout dans les oeuvres ultérieures, les Trois Villes et les Quatre Evangiles. Quoique Dezalay distingue bien les composantes du mythe labyrinthique: dedale, Thesee, Minotaure, et montre leur presence dans l'oeuvre de Zola, il a tort de supposer qu'un minotaure se cacherait effectivement à l'interieur du dedale zolien. Chez Zola, le dedale coïncide avec le minotaure le Voreux est en meme temps dedale et monstre devorateur Auguste Dezalay, "Le Fil d'Ariane", dans Les Cahiers Naturalistes 40, 1970.
- 65) Rachelle Rosenberg a etudie en detail le rôle d'Etienne comme heros solaire. Etienne remplit selon elle la fonction du "solar hero who kills the Terrible side of the Feminine, the wanderer whose thirst for the light is satisfied". En général, cette approche est juste, bien que l'application de l'archetype a la mine soit parfois peu satisfaisante, par exemple quand Mme Rosenberg affirme que la Mere Terrible s'incarne dans le personnage de Chaval et qu'Etienne, en tuant ce rival, tue, au niveau mythique, la Mere Terrible. Cette interpretation convainc d'autant moins que l'auteur passe sous silence le combat entre Souvarine et la mine et

l'assaut collectif de la mine par les mineurs, épisodes associés au niveau métaphorique à la lutte entre le héros solaire et le dragon. Pourtant l'article contient plusieurs remarques pertinentes à propos, par exemple, de l'adversaire du héros "The opponent, associated here and elsewhere in Zola's novelistic world with darkness, night, winter and the moon, and variously represented as the unsatiably hungry animal, monster or woman, as the hungry earth or the deadly city, as the hell, the labyrinth, the abyss, the grave, the flood and the devouring flame". Rachelle A. Rosenberg, "The Slaying of the Dragon. an archetypal study of Zola's 'Germinal'", dans Symposium XXVI, winter 1972, pp.349-362.

Le parallélisme nuit · jour = monstre : héros a été mis en lumière par Charles Baudouin, Le Triomphe du Héros, Etude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées, Paris, Plon, 1952. Durand, op.cit., considère même l'opposition nuit-jour comme un modèle primordial auquel, selon lui, remontent toutes les manifestations de l'imaginaire humain.

- 66) La perspective est celle du narrateur
- 67) Pour l'importance de "l'haleine" et des "grognements" des Halles-machine cf VP 868 Les monstres-machines ont été étudiés par Jacques Noiray, Le Romancier et la Machine, L'image de la Machine dans le roman français (1850-1900), Paris, Corti, 1981.
- 68) Parfois la métaphore du monstre-machine s'applique à des phénomènes sociaux abstraits: le système parlementaire est, selon Eugène Rougon, "la machine implacable, l'engrenage qui pince le bout du doigt, attire la main, dévore le bras, broie le corps" (ER 288). D'autres "machines sociales" sont FR 243, la machine municipale; BH 1317, la compagnie des chemins de fer et D 623, l'armée prussienne.
- 69) -> AS 424; nous étudierons plus loin l'immeuble de Pot-Bouille.
- 70) -> BD 427; 434, 442; 729; 740, => 5.3. L'Homme-Machine.
- 71) Terme populaire pour "entrailles". On sait que Zola considérait L'Assommoir comme une étude du langage populaire. Cf. le "Petit glossaire argotique et populaire de L'Assommoir", établi par Henri Mitterand, éd Pléiade, pp.1599-1604.
- 72) -> AS 411: "ce gros bedon de cuivre"; AS 404; 704; => 2.3.4. la lutte entre monstre et héros.
- 73) Par exemple le conte de "Hans und Gretel"; cf. Neumann, op.cit., p.50. Cf. également cette description de l'alambic: "l'ombre de l'appareil, contre la muraille du fond, dessinait des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le monde" (AS 704). On trouve aussi des allusions à l'enfer. L'alambic est appelé une "cuisine du diable" (p.404) ou une "cuisine d'enfer" (p 704).

- 74) Dans un chapitre de La Terre et les Reveries du Repos, consacre au serpent, Bachelard etudie en detail le fonctionnement imaginaire des alambics. Pour le reveur, la machine est un corps de serpents". "Si l'eau de feu sort goutte a goutte, le serpent fait sa fonction d'animal annee et l'alambic aussi donne son produit de jouvence, son eau-de-vie qui courra dans les veines comme un venin salubre". Bachelard cite L'Assommoir comme exemple mais il n'entre pas dans le detail du roman. En general, Bachelard semble eviter les references aux Rougon-Macquart. L'allusion a L'Assommoir se reduit a une note et les autres etudes ne contiennent qu'une seule reference a Zola (la combustion spontanee de Macquart dans Le Docteur Pascal, citee dans La Psychanalyse du Feu), bien que le cycle de Zola s'appuie fortement sur une imagination des matieres elementaires. Quoi qu'il en soit, les termes "produit de jouvence"; "eau-de-vie" (pris litteralement) et "salubre" montrent que Bachelard considere les alambics, y compris celui de L'Assommoir comme des representants d'une reverie heureuse. A tort, car nous verrons que Zola considere l'alcool comme un lait perverti, charge de tous les signes de la mort.
- 75) -> AS 387, 402; 466.
- 76) Cf. egalement l'allusion polissonne aux rapports entre Berthe et Lequeu dans La Terre: "Le maitre d'ecole pouvait enfourner, ce n'etait pas pour lui que cuirait la galette" (T 483). Sur l'equivalence four = ventre maternel, consulter Mircea Eliade, Forgerons et Alchimistes, chapitre 3: "Le monde sexualise".
- 77) -> BH 1046-47: "Jacques vit d'abord la gueule noire du tunnel s'eclairer, ainsi que la bouche d'un four, ou des fagots s'embrasent. Puis, dans le fracas qu'elle apportait, ce fut la machine qui en jaillit, avec l'eblouissement de son gros oeil rond, etc." La meme combinaison se rencontre dans la description des fenetres de la cour du theatre derriere lesquelles le comte Muffat soupconne Nana (N 1262), et dans celle du coffre-fort dans L'Argent (A 229).
- 78) Dans Zola et les Mythes, Jean Borie donne une interpretation differente de la locomotive. Selon lui, la feminite de la Lison n'est qu'un "travesti". Il cite le passage du "four vomissant l'incendie" (BH 1250) que nous venons d'analyser et conclut: "Il n'est pas difficile de voir dans l'image terrifiante du train chez Zola, le fantasme d'un pere vengeur et castrateur" (op cit., pp.88-89). Nous croyons qu'il n'y a aucune raison de douter de la feminite de la locomotive. De maniere insistante, Zola identifie la Lison a une femme et, de plus, la femme-locomotive s'insere dans une serie de machines a vapeur dont les attributs evoquent tous l'archetype de la Mauvaise Mere, finalement le "four" est une image qui, dans les Rougon-Macquart, est associee uniquement au sexe feminin et qu'on ne saurait identifier a un symbole masculin.

Borie constate a juste titre que la locomotive et en particulier son four évoquent la phobie de la castration, mais l'agent en est bien la mère, non pas le père.

- 79) Cf. C.G. Jung, Symbole der Wandlung.
- 80) Cf. Charles Baudouin, Le Triomphe du Heros, Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques et du même auteur Le Décor mythique de la "Chartreuse de Parme", Paris, Corti, 1961.
- 81) -> G 1416
- 82) -> G 1542. Les expressions "corps de fonte", "faisaient ventre" et "épaulement" donnent un bon exemple de ce que nous avons appelé plus haut une "contrainte paradigmatique". Pris isolément, ces termes ont une fonction presque exclusivement descriptive, voire technique, qui obscurcit leur fonction métaphorique potentielle. Cependant, la série des personnifications qui se développe plus loin, notamment les expressions "eventrer" et "blessure au ventre", fait (r)entrer ces trois termes dans un paradigme qui ranime leur valeur métaphorique.
- 83) De telles phrases rappellent ce que Bachelard a appelé un effet de gulliverisation ou, terme plus approprié dans cette situation, un complexe de Jonas (Bachelard, La Terre et les Reveries du Repos). Gilbert Durand (Les Structures Anthropologiques) met le complexe de Jonas en rapport avec la réintégration de l'homme dans le corps maternel. Le complexe - Jonas est selon lui un "mythe euphémisant" qui exprime un désir régressif. Les caractéristiques dévoratrices de la Mère Terrible y sont adoucies, réduites à un phénomène de glissement: "Il (=le complexe-Jonas) transfigure le déchirement de la voracité dentaire en un doux et inoffensif 'sucking'" (op.cit., p.218). Nous savons que le monstre d'Au Bonheur sera également de plus en plus 'domestiqué' au cours du roman. C'est, dans ce cas, l'objet englouti-Denise qui cause "l'euphémisation" du monstre. Cf. aussi Gilbert Durand, "Les Mythes et Symboles de l'intimité au XIXe Siècle, Contribution à la Mythocritique", dans: Intime, Intimité, Intimisme, Lille, Editions Universitaires 1976, pp.81-98.
- 84) Phillip A. Duncan, "Zola's Machine-Monsters" dans Romance Notes 3, 1962, pp.10-12 Lewis Kamm, "People and Things in Zola's Rougon-Macquart: Reification Re-humanized", in Philological Quarterly LIII, January 1974, pp.100-109. Les deux auteurs signalent la contradiction entre la foi en la mécanisation, professée par Zola dans un article qu'il publie en 1878 dans la revue russe Vestnik Evropy (Une traduction française se trouve dans les Oeuvres Complètes, XIV, p.361), et les métaphores monstrueuses qui caractérisent ses descriptions des machines dans les Rougon-Macquart. Les deux auteurs affirment que cette contradiction n'est qu'apparente. Zola aurait cru réellement au progrès et les

metaphores n'auraient qu'une valeur stylistique. Ce raisonnement est invraisemblable et ne prend pas en consideration l'opposition essentielle, a notre avis, entre le Zola-positiviste et champion de progres industriel et le Zola-romantique qui se mefie du progres technique et dont les croyances archetypales s'expriment au niveau des metaphores (=> Conclusion).

- 85) L'attitude que Zola prend vis-a-vis du magasin ressemble a ce qu'on appelle en psychanalyse le "clivage de l'objet". Selon cette idee (introduite par Melanie Klein) la defense la plus primaire contre un objet angoissant est la scission de cet objet en un "bon objet" et un "mauvais objet". Le caractere terrifiant du magasin/monstre est, dans cette perspective, neutralise par l'incorporation de Denise caracterisee comme une bonne heroine. L'intrigue d'Au Bonheur et surtout la structure metaphorique creent l'attente d'un conflit entre le magasin et l'heroine. Le roman trompe cette attente en estompant, etouffant ce conflit latent. Melanie Klein, "Some Theoretical Conclusions regarding the Emotional Life in the Infant" dans Melanie Klein et. al., Developments in Psychoanalysis, London, Hogarth Press, 1952, pp.198-237
- 86) Voir notamment Przyłuski, op cit., pp.82-85 et Neumann, op cit , p.74.
- 87) Par exemple Guy Robert, Emile Zola, Principes et Caractères generaux de son Oeuvre, Paris, Societe des Belles Lettres, 1952, p.158.

Les métaphores animales et végétales se caractérisent par une très grande généralité. Contrairement à un Proust qui compare volontiers ses personnages à une plante ou à un animal particulier, Zola n'établit que quelques correspondances générales entre l'homme et la plante: l'homme s'enracine, suce la sève du sol, pousse, porte des fruits. Dans le domaine animal, il se sert de préférence de termes génériques: "bête" ou "animal" et d'images stéréotypées: le loup cruel et affamé, le chien fidèle, le chat égoïste. Les métaphores semblent répondre à la règle de Max Black selon laquelle la métaphore renvoie à un "système associé de lieux communs". En effet, les métaphores des Rougon-Macquart sont en majorité puisées dans un réservoir de métaphores institutionnalisées. Aussi, l'intérêt des métaphores animales et végétales ne réside-t-il pas dans leur nouveauté (on ne trouvera guère de métaphores 'originales' dans les deux domaines étudiés), il réside dans la façon dont ces métaphores s'organisent dans un système qui leur confère un sens spécifique. Ce système repose sur l'opposition entre les deux domaines métaphoriques. Les métaphores végétales renvoient à des phénomènes appartenant au cycle biologique: naissance, croissance, fécondation, mort; phénomènes valorisés positivement par Zola. Les métaphores animales leur font pendant. Elles renvoient principalement à des rapports sociaux corrompus dont la valeur est extrêmement négative. A l'intérieur du règne animal trois rapports sont à distinguer: la bête humaine naît du renversement du moi par le "ça" et est représentée sous forme d'une bête ou d'un cheval, la chasse oppose le fauve à sa proie et la domestication montre la soumission de l'animal domestique à un berger.

3.1 LE RÈGNE ANIMAL

3.1.1 la bête humaine

Dès le premier projet des Rougon-Macquart, Zola prévoit un "roman judiciaire" dont le personnage principal sera un meurtrier. Afin de préparer ce roman, le dix-septième du cycle, Zola consulte plusieurs études de criminologie, notamment L'Homme criminel de Cesare Lombroso (dont une traduction française venait de paraître en 1887) et La Criminalité comparée du criminologiste G. Tarde (1886). Ces études le confirment dans

son idée que les causes de la criminalité sont en majeure partie de nature héréditaire. Selon Lombroso, les criminels sont des "criminels-nés", dont les motifs s'expliquent par des atavismes et par les traits pathologiques de leur caractère. Tarde voit dans le crime un phénomène de régression qui ramène le criminel momentanément au passé de la race humaine.(1) Le personnage du criminel que Zola construit à partir de ces sources est un homme qui, à première vue, semble parfaitement adapté à la civilisation moderne, mais dont l'esprit cache un fond héréditaire où logent ensemble des passions amoureuses et meurtrières, les unes appelant les autres, de sorte qu'une émotion amoureuse éveille le besoin de tuer et inversement. Zola fonde l'enchevêtrement fatal de ces deux passions sur une hypothèse douteuse. Dans les temps préhistoriques, les femelles auraient fait souffrir des trahisons innombrables aux mâles et un besoin de vengeance jamais satisfait serait à l'origine des passions meurtrières qui tourmentent leurs descendants masculins. Pour évoquer le rapport instable entre le moi conscient, agissant rationnellement, et le fond héréditaire qui pendant les moments de crise domine, Zola utilise l'image de la bête humaine qui sert également de titre à son roman (2) De temps à autre des crises passionnelles prennent les personnages au dépourvu, effacent leur "moi" conscient et les réduisent à des objets passifs, conduits par le "ça" (=> 2.1. Le Moi et le Ça).(3) Ce phénomène se manifeste de manière identique chez Roubaud et chez Jacques Lantier. Au début du roman, Roubaud entre dans une crise de jalousie en découvrant une liaison ancienne entre sa femme et le président Grandmorin:

"La fureur de Roubaud ne se calmait point. Dès qu'elle semblait se dissiper un peu, elle revenait aussitôt, comme l'ivresse, par grandes ondes redoublées, qui l'emportaient dans leur vertige. Il ne se possédait plus, battait le vide, jete à toutes les sautes du vent de violence dont il était flagellé, retombant à l'unique besoin d'apaiser la bête hurlante au fond de lui. C'était un besoin physique, immédiat, comme une faim de vengeance" (BH 1017).

C'est dans les mêmes termes que sa femme, Séverine, exprime l'angoisse que lui inspire cette crise:

"Ce qui l'épouvantait, c'était de sentir l'animal, soupçonné par elle depuis trois ans, à des grognements sourds, aujourd'hui déchaîné, enragé, prêt à mordre" (BH 1018).

De même, Jacques sent monter en lui "le besoin de venger l'ancienne injure" (BH 1046). Sa passion est représentée comme

"l'autre", une bête qui le poursuit et à laquelle il essaie, souvent en vain, d'échapper:

"Son unique pensée était d'aller tout droit, plus loin, toujours plus loin, pour se fuir, pour fuir l'autre, la bête enragée qu'il sentait en lui. Mais il l'emportait, elle galopait aussi fort. Depuis sept mois qu'il croyait l'avoir chassée, il se reprenait à l'existence de tout le monde; et, maintenant, c'était à recommencer, il lui faudrait encore se battre, pour qu' elle ne sautât pas sur la première femme coudoyée par hasard" (BH 1046).

A la fin du roman, Jacques ne sait éviter une crise dont Séverine est la victime:

"Etranglé, il ne soufflait plus. Une clameur de foule, dans son crâne, l'empêchait d'entendre; tandis que des morsures de feu, derrière les oreilles, lui trouaient la tête, gagnaient ses bras, ses jambes, le chassaient de son propre corps, sous le galop de l'autre, la bête envahissante. Ses mains n'allaient plus être à lui, dans l'ivresse trop forte de cette nudité de femme" (BH 1296).(4)

L'accès de fureur meurtrière et, en général, les accès de violence criminelle s'expliquent selon Zola par des influences héréditaires. Il y a, d'une part, la maladie familiale, tare qui remonte à la névrose de Tante Dide et qui se manifeste chez plusieurs membres de la famille des Rougon-Macquart. D'autre part, il y a les atavismes qui remontent aux temps préhistoriques et dont l'influence ne se limite pas aux membres de la famille. Ces deux influences se confondent dans le cas de Jacques Lantier. Dans un premier temps, Jacques considère sa passion comme une tare familiale:

"La famille n'était guère d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure. Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire (...). Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée (...). Et il en venait à penser qu'il payait pour les autres, les pères, les grands-pères, qui avaient bu, les générations d'ivrognes dont il était le sang gâté, un lent empoisonnement, une sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes, au fond des bois" (BH 1043).

Plus tard, il l'attribuera à des atavismes antiques:

"Était-ce sa soif qui était revenue, de venger des offenses très anciennes, dont il aurait perdu l'exacte mémoire, cette rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes? Il fixait sur Severine ses yeux fous, il n'avait plus que le besoin de la jeter morte sur son dos, ainsi qu'une proie qu'on arrache aux autres" (BH 1297).(5)

La "bête humaine" s'identifie en majeure partie aux pulsions sexuelles. Parfois Zola réduit, par une synecdoque significative, le comparé aux seules parties génitales qui prennent alors les traits d'une bête mauvaise, corruptrice. Voici la description de Nana nue:

"Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gatait le monde" (N 1271).

Dans les mêmes termes péjoratifs, Zola décrit le cadavre de Maigrat. Au cours de la révolte des mineurs, l'épicier de Montsou essaie d'échapper aux femmes qui le poursuivent, mais il tombe de son toit et meurt. Les femmes affolées le châtrèrent et montrent en triomphe le membre arraché:

"Elles se montraient le lambeau sanglant, comme une bête mauvaise, dont chacune avait eu à souffrir, et qu'elles venaient d'écraser enfin, qu'elles voyaient là, inerte, en leur pouvoir. (...) la bande des femmes galopa, avec la bête mauvaise, la bête écrasée, au bout du bâton" (G 1453).

Que ce soit dans un sens restreint, référant aux seules parties génitales, ou dans un sens large, quand elle s'applique au domaine étendu des tares héréditaires chez les personnes criminelles, la métaphore de la bête humaine connote toujours une valeur négative. Elle exprime une combinaison de passions érotico-meurtrières qui est sans exception associée au mal et à la mort.

Souvent, les valeurs positives, associées aux métaphores végétales, entrent en conflit avec les tendances négatives, animales. Dans Le Rêve, les deux tendances s'opposent dans le personnage d'Angelique. Cette fille fait partie de la famille des Rougon-Macquart et elle est, en tant que telle, sous l'influence du mal héréditaire qui se manifeste sous forme d'une bête enfouie

au plus profond de son être. D'autre part, elle a grandi dans un milieu qui a exercé sur elle une influence salutaire. Jeune fille, elle a été adoptée par les Hubert, famille dévote qui habitait la petite ville de Beaumont. L'ambiance dévote a éveillé en elle un penchant au mysticisme que Zola exprime par des métaphores végétales. Quand elle est adulte, les deux forces, héritée et milieu, s'affrontent. Le mal héréditaire prend les traits d'un être intérieur (qu'Angelique associe d'ailleurs au péché originel):

"...elle l'écoutait renaître et hurler, cette héritée du mal, triomphante de l'éducation reçue" (R 957).

"Elle l'entendait gronder au fond d'elle, le démon du mal héréditaire. Qui sait ce qu'elle serait devenue, dans le sol natal? une mauvaise fille sans doute; tandis qu'elle grandissait en saine nouveauté, à chaque saison, dans ce coin béni" (R 868).(6)

Au mal héréditaire s'oppose l'influence bénéfique du milieu dévot, présenté, lui, en termes végétaux:

"Le milieu si calme, cette petite maison endormie à l'ombre de la cathédrale, embaumée d'encens, frissonnante de cantiques, favorisait l'amélioration lente de ce rejet sauvage, arrache on ne sait d'où, replante dans le sol mystique de l'étroit jardin" (R 829).

La vie calme et pieuse favorise "un épanouissement de fleur" (R 915). Le réveil intermittent de la bête incite Angelique à observer une ascèse de plus en plus rigoureuse. Elle réussit finalement à vaincre la bête et à atteindre, sur son lit de mort, la pureté d'un lis:

"Et, droite, pure, elle avait fini par être un lis parmi les lis, un grand lis dont le parfum fortifiait les faibles, égayait les forts";

"Le lit leur avait paru enveloppé d'une vive lumière, des blancheurs montaient encore dans le rayon de soleil, pareilles à des plumes blanches; et les murs blancs, toute la chambre blanche gardait un éclat de neige. Au milieu, ainsi qu'un lis rafraîchi et redresse sur sa tige, Angelique dégageait cette clarté" (R 980, 983).

A ce paradigme s'ajoute un autre paradigme de métaphores qui associe le détachement progressif d'Angelique des choses terrestres aux battements d'ailes d'un oiseau:

".. elle se croyait sur une nuee, en plein ciel, soulevee par un vol d'ailes muettes et invisibles".

"Son corps flottait comme au balancement de deux grandes ailes" (R 904, 958).

Dans le cas d'Angelique, les allusions aux oiseaux se limitent a la seule fonction de l'elevation mystique et a son attribut principal, les ailes. En fait, le texte évoque l'image d'un etre "angelique" plutôt que celle d'un oiseau et c'est en ce sens qu'il faut comprendre les allusions aux plumes d'oiseau dans les dernieres phrases du roman. Apres sa mort, Angelique laisse sur la terre une robe de mariage dont la legereté fait penser aux plumes perdues par un oiseau:

"Felicien ne tenait plus qu'un rien très doux et très tendre, cette robe de mariee, toute de dentelles et de perles, la poignee de plumes legeres, tièdes encore, d'un oiseau" (R 994).(7)

Dans d'autres romans, la métaphore de l'oiseau traduit également des experiences mystiques, bien que celles-ci soient de nature plus profane. Dans Une Page d'Amour Jeanne aime beaucoup à se balancer pour creer ainsi une sensation comparable à une extase mystique:

"Jeanne adorait se balancer. Il lui semblait qu'elle devenait un oiseau, disait-elle. Ce vent qui lui soufflait au visage, cette brusque envolée, ce va-et-vient continu, rythmé comme un coup d'aile, lui causait l'emotion delicieuse d'un depart pour les nuages. Elle croyait s'en aller là-haut. Seulement, cela finissait toujours mal. Une fois, on l'avait trouvee cramponnée aux cordes de la balançoire, evanouie, les yeux grands ouverts, pleins de l'effarement du vide. Une autre fois, elle etait tombée, raidie comme une hirondelle frappee d'un grain de plomb" (PA 840).(8)

Les oiseaux revêtent deux valeurs dans les Rougon-Macaquart. Ils sont l'expression d'un sentiment ailé: experience mystique ou extatique. Ensuite, ils referent a un groupe de femmes coquettes et légers, à qui manque l'esprit de serieux. Mme Deberle est une "pie bavarde" (PA 882), elle a une "cervelle d'oiseau", une "nature d'oiseau charmant" (PA 979, 961). (9) Gilberte Delaherche (La Debacle) fait preuve d'une "etourderie d'oiseau"; elle a un "air d'oiseau secouant les ailes, gai quand meme sous l'orage" (D 612, 552). Leur defaut, c'est la vanité. Elles vivent, comme les oiseaux, dans l'air, c'est-a-dire detachees de la terre, l'élément producteur et reproducteur. Zola les oppose a ses

protagonistes favoris (Mme Deberle a Helene, Gilberte Delaherche a Henriette Levasseur) qui possèdent la lourdeur terrestre caracteristique des heroines zoliennes.(10)

Zola ne varie pas beaucoup la metaphore de la bete humaine Il se contente le plus souvent du nom generique de 'bete' pour evoker le dechainement des passions meurtrieres et erotiques Par endroits, les allusions sont plus precises.

"Jacques s'étonna. Il entendait un reniflement de bete, grognement de sanglier, rugissement de lion, et il se tranquillisa, c'était lui qui soufflait" (BH 1298);

Jouve, l'inspecteur de magasin dans Au Bonheur

"ne lachait le taureau que dehors, lorsqu'on voulait bien accepter des tartines de beurre, chez lui, rue des Moineaux" (BD 554); (11)

Dans La Faute, Serge est repris par sa passion erotique

"Le grondement fauve, derriere lui, se faisait câlin. Il ne sentait plus sur sa nuque que la douceur d'une patte de velours, comme si quelque chat l'eut caresse" (FM 1485);

et dans La Bete humaine Jacques Lantier fait cette reflexion concernant la rivalite entre deux males qui se disputent une femelle:

"Est-ce que, dans les bois, si deux loups se rencontrent, lorsqu'une louve est là, le plus solide ne se debarrasse pas de l'autre, d'un coup de gueule? Et, anciennement, quand les hommes s'abritaient, comme les loups, au fond des cavernes, est-ce que la femme desiree n'était pas a celui de la bande qui la pouvait conquerir, dans le sang des rivaux?" (BH 1236).

Ces allusions precises sont peu nombreuses et interchangeablees. Seules les allusions aux chevaux specifient de maniere frequente et systematique l'effet de la folie homicide ou erotique sur la conduite des personnages. Dans La Bete humaine, la metaphore du galop se developpe en un leitmotiv qui exprime l'empire des passions sur Jacques Lantier

".. il en avait une envie, une envie telle, que, s'il ne s'était pas cramponne aux herbes, il serait

retourné là-bas, en galopant, pour l'égorger" (BH 1042);

".. ce galop enragé de bête s'éloignant dans la campagne" (BH 1299-1300).(12)

La conduite de Flore est celle d'une cavale indomptable:

"Puis, tout d'un coup, la terreur l'avait emportée, au hasard, droit devant elle, dans un galop furieux" (BH 1250);

"La guerrière se réveillait, cabrée, batailleuse, à cette première approche du mâle" (BH 1041);

".. il la sentait jalouse, d'une énergie virile, d'une rancune débridée et meurtrière" (BH 1230).

Rappelons que les locomotives dans La Bête humaine sont douées d'une vie passionnelle dont les écarts inattendus s'expriment également en termes hippiques (=> 2.3.3. les machines-monstres).

La métaphore du cheval est l'une des plus répandues dans les Rougon-Macquart. Elle doit cette importance au fait qu'elle traduit la victoire des pulsions involontaires, le ça, sur le moi. Le rapport labile entre ces deux instances se traduit par l'image du cheval (le ça) qui désarçonne et entraîne le moi-cavalier. Les romans centrés sur ce renversement, La Bête humaine, Germinal et La Débâcle sont donc, sur le plan métaphorique, à considérer comme des romans chevalins. Dans Germinal, les mineurs sont réduits à l'état de chevaux par trois causes différentes; en premier lieu la panique provoquée par un accident souterrain:

"Alors, la panique souffla. Ce fut un galop furieux au travers des voies obscures. Les têtes se perdaient";

".. ils couraient à la file le long des voies, l'échine pliée, comme s'ils eussent galopé à quatre pattes, et, sans ralentir ce galop, ils s'interrogeaient, jetaient des réponses brèves: où donc? dans les tailles peut-être?" (G 1403, G 1294)

ensuite, la fureur déchaînée par la révolte:

".. un soir, le peuple lâché, débridé, galoperait ainsi sur les chemins" (G 1436)

enfin, les acces subits de passion erotique dans les profondeurs des galeries de la mine.

"... on n'entendit plus que les appels reguliers des galibots et que l' ebrouement des herscheuses arrivant au plan, fumantes comme des juments trop chargees. C'etait le coup de bestialite qui soufflait dans la fosse, le desir subit du male, lorsqu'un mineur rencontrait une de ces filles a quatre pattes..." (G 1169).(13)

Notons en passant que les descriptions des passions comportent souvent la metaphore du vent (la panique "souffla", la bestialite "soufflait"). Nous reviendrons plus loin sur la valeur pejorative de cet element (=> 6.2 L'Air).

La Debacle est le troisieme roman ou la metaphore du cheval se developpe en un paradigme dominant. La fatigue, la faim et la panique font perdre aux soldats tout controle de soi. Une grande variete de termes hippiques evoque la debandade de l'armee. Le "fouet de la peur" (522), "leperon du peril" (522) font "galoper" les soldats (ou "les galopent", dans une construction que nous avons commentee plus haut); leur instinct "debride" (646) les envoie "a hue et a dia" (601).(14)

Jean Borie interprete la metaphore du cheval comme une image virile. Dans un long commentaire consacre a l'image du cheval, il remarque, "... le galop est essentiellement une image virile. Zola ne conçoit pas de galop feminin". La fureur du cheval est, selon Borie, la fureur aveugle d'un animal "que moquent, que trahissent, que dechirent les petits doigts blancs de l'invisible femme" (15). Il suffit, pour refuter le caractere exclusivement masculin du cheval, de renvoyer aux galopades de Flore dans La Bete humaine, aux herscheuses dans Germinal et à Nana dont les qualites feminines sont presentees en termes d'une cavale puissante. La metaphore du cheval n'est pas une image uniquement virile, elle n'exprime pas non plus la domination de l'homme par de petites femmes invisibles. Elle renvoie a un homme ou a une femme qui perd le controle de son moi sous la pousse de passions irrepressibles; le cheval est la personnification

du ... ça qui renverse la domination precarie du moi.(16)

La Bete la plus universelle et polymorphe des Rougon-Macquart est Nana. Dans les deux romans ou elle fait son apparition (L'Assommoir et Nana), elle est comparee à dix-sept animaux differents, le plus souvent à une bete, à une chatte et à une cavale (jument ou rosse) (17), mais elle se metamorphose egalement en serpent, couleuvre, poule, veau, oiseau (margot), caille, oie, lionne, mouche, chien, caniche, cochon, tourterelle et nuee de sauterelles. Nana represente une menagerie complete. Le paradigme des animaux est associe, chez elle, à des metaphores qui ont trait à la corruption (ferment ou poison). Une chronique de journal decrit ainsi l'histoire de sa vie:

"Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-meme, corrompant et desorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. Et c'était a la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'a se poser sur eux, dans les palais ou elle entrait par les fenestres" (N 1269-70).

Bien que Nana soit associée a la bestialité et à la corruption, son portrait n'est pas invariablement negatif. Parfois les aspects positifs de sa nature transparaissent et sont comparés a des qualites vegetales. Quand elle est présentée pour la première fois au lecteur (dans L'Assommoir), Nana est une fille fraîche de quinze ans qui constitue une exception favorable dans un milieu d'alcooliques. Sa beauté et sa santé sont évoquées en termes végétaux:

"..trempée dans du lait, une peau veloutée de pêche (..), cheveux blonds, couleur d' avoine fraîche",

"Elle avait .. une fraicheur de bouquet";

".. sa frimousse fraîche comme une fleur" (AS 709, 710, 747).

Métaphoriquement parlant, Nana se développe de la croissance heureuse d'une plante vers la corruption bestiale qui la caractérise dans le roman auquel elle donne son nom. A une seule exception près. Au cours d'une partie de campagne, Nana tombe amoureuse d'un jeune homme, admirateur de longue date;

"Alors, les jours suivants, la vie fut adorable. Nana, entre les bras du petit, retrouvait ses quinze ans. C'était, sous la caresse de cette enfance, une fleur d'amour refleurissant chez elle, dans l'habitude et le dégoût de l'homme (..). Jamais elle n'avait éprouvé cela. La campagne la trempait de tendresse. (..) Maintenant, cette propriété, toute cette terre à elle, la gonflait d'une émotion débordante, tant ses ambitions se trouvaient dépassées. Elle était ramenée aux sensations neuves d'une gamine (..) elle faisait la maman; tandis que lui (..) aimant bien être petit aux bras de cette grande fille, se laissait bercer comme un bébé qu'on endort" (N 1244-45).

La campagne a sur Nana un effet positif qui la ramène à l'innocence végétale de sa jeunesse. D'autres oppositions soulignent le contraste entre la nature végétale de la jeune Nana (nature provisoirement reconquise à la campagne) et la nature animale qu'elle acquiert à Paris: l'association de la jeune fille à du lait et de la femme adulte à du lait tourné en poison.

3.1.2 la domestication

Les métaphores de la domestication se fondent sur un rapport entre deux agents. La vache, le mouton ou le chien n'évoquent pas un personnage, mais le rapport de domestication qui soumet ce personnage à un supérieur (vacher, berger ou maître). La métaphore du troupeau constitue le modèle de cette catégorie. Voici le rêve favori du ministre Eugène Rougon:

".. il revint à son idée d'une ferme, dans laquelle toutes les bêtes lui obéiraient. C'était son idéal, avoir un fouet et commander, être supérieur, plus intelligent et plus fort. Peu à peu, il s'anima, il parla des bêtes comme il aurait parlé des hommes, disant que les foules aiment le bâton, que les bergers ne conduisent leurs troupeaux qu'à coups de pierre. Il se transfigurait, ses grosses lèvres gonflées de mépris, sa face entière suant la force" (ER 42).(18)

Le troupeau présente l'image d'un sort collectif: peuple, ouvriers, prisonniers. Ainsi Silvère partage le sort de l'armée révolutionnaire battue:

"Couvert de poussière, mourant de soif et de fatigue, il marchait toujours, sans une parole, comme une de ces bêtes dociles qui vont en troupeaux sous le fouet des vachers" (FR 308).

Troupeau, docilité, vacher et fouet sont les composantes essentielles de ce paradigme qui revient inévitablement dans la description des foules victimes. L'un des romans les plus significatifs à cet égard est La Débâcle où l'image d'un bétail sans volonté évoque l'armée française avant et après le drame de Sedan. La résignation des soldats, abattus par la fatigue, la démoralisation et l'indécision des chefs appellent la métaphore d'un troupeau expiatoire:

"Ces quatre corps, formés et reconstitués à la hâte, sans liens solides entre eux, c'était l'armée de la désespérance, le troupeau expiatoire qu'on envoyait au sacrifice, pour tenter de fléchir la colère du destin";

"Une demoralisation dernière achevait de faire de cette armée un troupeau sans foi, sans discipline, qu'on menait à la boucherie, par les hasards de la route" (D 460, 502) (19)

Zola reprend ces métaphores quand il peint le sort de l'armée prisonnière après la défaite de Sedan, mais précise cette fois qu'il s'agit d'un troupeau de moutons:

"La voix rude de leur gardien les poussait comme à coups de fouet, au travers de la debandade silencieuse";

"..les formalités étaient breves, on comptait simplement comme des moutons les hommes qui entraient, au petit bonheur de la cohue, sans trop s'inquiéter des uniformes ni des numéros; et les troupeaux s'engouffraient, allaient camper où les poussait le hasard des routes."

".. tous bivouaquaient près du pont, près de l'issue unique, dans cet instinct de la liberté qui fait s'écraser les grands troupeaux, au seuil des bergeries, contre la porte" (D 750, 751, 755).(20)

De même, les ouvriers dans L'Assommoir, victimes collectives d'un travail abrutissant, sont comparés à un troupeau:

"Ah! la triste musique, qui semblait accompagner le piétinement du troupeau, les bêtes de somme se traînant, éreintées! Encore une journée de finie! Vrai, les journées étaient longues et recommençaient trop souvent. À peine le temps de s'empresser et de cuver son manger, il faisait déjà grand jour, il fallait reprendre son collier de misère" (AS 765-66);

ainsi que les actionnaires crédules, dupes par Saccard:

"Quelle puissante action Saccard avait-il donc eue sur le troupeau, pour le discipliner sous un tel joug de crédulité?" (A 346) (21)

Bien que le champ sémantique du troupeau ne soit pas très étendu en lui-même (troupeau, vacher, fouet, chiens), des changements significatifs se présentent lors de la transformation temporaire du troupeau en une bande de fauves. Le cas le plus connu est celui des mineurs dans Germinal. Les conditions de vie misérables et la résignation les réduisent à un troupeau ("on les parquait ainsi que du bétail dans les corons", G 1383).(22) Parfois le narrateur précise qu'il s'agit d'un troupeau de moutons:

"L'éternel recommencement de la misère, le travail de brute, ce destin de bétail qui donne sa laine et qu'on égorge ." (G 1278).

Parallèlement au paradigme du troupeau se développe un paradigme de métaphores qui rapproche le mineur d'un chien.

"Quand il sera forcé par la faim de redescendre, on le salera davantage, la Compagnie le paiera à coups de trique, comme un chien échappé qu'on fait rentrer à la niche" (G 1338).

Enfin, l'image des fourmis évoque l'activité fébrile des mineurs dans les galeries:

".. pres de sept cents ouvriers, qui besognaient à cette heure dans cette fourmilière géante, trouant la terre de toutes parts, la criblant ainsi qu'un vieux bois piqué des vers. Et, au milieu du silence lourd, de l'écrasement des couches profondes, on aurait pu, l'oreille collée à la roche, entendre le branle de ces insectes humains en marche" (G 1163) (23)

Ce paradigme compliqué de métaphores animales est interrompu au moment où Etienne explique ses projets révolutionnaires. Etienne ouvre la perspective d'un avenir meilleur qu'il présente en une image végétale:

"Aussi les riches qui gouvernent, avaient-ils beau jeu de s'entendre, de le vendre et de l'acheter, pour lui manger la chair il ne s'en doutait même pas. Mais, à présent, le mineur s'éveillait au fond, germait dans la terre ainsi qu'une vraie graine, et l'on verrait un matin ce qu'il pousserait au beau milieu des champs: oui, il pousserait des hommes, une armée d'hommes qui rétabliraient la justice" (G 1276-77).

La même image revient une centaine de pages plus loin quand Etienne s'adresse aux mineurs qui se sont réunis la nuit dans la forêt.

".. le mineur n'était plus l'ignorant, la brute écrasée dans les entrailles du sol. Une armée poussait des profondeurs des fosses, une moisson de citoyens dont la semence germait et ferait éclater la terre, un jour de grand soleil" (G 1383).

Suit alors l'épisode de la grève. Au début, les métaphores du troupeau évoquent le comportement discipliné des houilleurs, mais

au moment de la revolte les bêtes domestiques se transforment tout d'un coup en fauves:

".. en effet, la colère, la faim, ces deux mois de souffrance et cette debandade enragée au travers des fosses, avaient allongé en machoires de bêtes fauves les faces placides des houilleurs de Montsou" (G 1436).

Meme Etienne, qui jusque-là avait essayé de calmer les mineurs, se transforme en loup sous l'influence du genièvre:

"Peu à peu, une ivresse mauvaise, l'ivresse des affamés, ensanglantait ses yeux, faisait saillir des dents de loup, entre ses lèvres pâlies" (G 1423-24).

Brutes "demuselées", les mineurs "galopent" "debridés" à travers la campagne et cette fameuse course aboutit au drame de Maigrat. Autour de son cadavre, les femmes "tournaient en le flairant, pareilles à des louves" (G 1452).(24) La revolte est réprimée mais la greve continue et pendant la periode tendue qui suivait

".. il y avait la douceur menteuse, l'obéissance forcée et patiente des fauves en cage, les yeux sur le dompteur, prêts à lui manger la nuque, s'il tournait le dos" (G 1457).

L'occupation des mines par les soldats brise soudainement la resistance des mineurs. La fusillade d'un certain nombre d'entre eux met fin à leur revolte. Les coups de feu ont l'effet d'un coup de fouet qui fait rentrer les travailleurs dans l'ordre: "...il y eut une panique folle, un galop de betail mitraillé, une fuite eperdue dans la boue" (G 1509). Tout d'un coup les mineurs redeviennent le troupeau qu'ils étaient au debut avec cette différence qu'ils sont maintenant reduits au désespoir; ils ressemblent à un troupeau destiné à la boucherie:

"Partout, dans la brume du matin, le long des chemins noyés de ténèbres, le troupeau piétinait, des files d'hommes trottant le nez vers la terre, ainsi que du betail mené à l' abattoir" (G 1582).

Nous avons vu qu'Etienne, au moment de quitter définitivement Montsou, évoque les mineurs par la métaphore des germes qui, enfouis dans le sol, pousseront et produiront un jour l'armée noire de la vengeance. Mais cette allusion à une renaissance végétale qui aura lieu dans un avenir indéterminé ne contrebalance guere la fin tragique du roman. (=> 2.3.4. la lutte entre monstre et héros; 3.2.1. le corps vegetal).

L'émancipation temporaire d'un état de soumission et la rechute fatale dans cet état caractérise l'existence de la bête domestique par excellence, le chien. La métaphore du chien est l'une des plus fréquentes du bestiaire zolien. (25) A la chambre des députés, la clameur fait songer à un aboiement de chiens.

"A la tribune, l'orateur avait croisé les bras. Il regardait en face la Chambre furieuse, ces faces aboyantes, ces poings brandis" (ER 357).

Certains personnages évoquent par leur chevelure frisée une toison de caniche, par exemple Nana, "ebouriffée comme un caniche" (AS 740). Denizet, l'inspecteur de police de La Bête humaine est comparé à un fin limier:

".. M. Denizet, malgré son effort de patience, s'irritait des plaisanteries de la presse. Puis, le policier reparaisait, le nez au vent, comme un bon chien. Il était emporté par le besoin de trouver la vraie piste, par la gloire d'être le premier à l'avoir flairée, quitte à l'abandonner, si on lui en donnait l'ordre" (BH 1078). (26)

Cependant la grande majorité des métaphores empruntent leur sens à ce que Black appelle "le système des lieux communs associés". Dans le cas de la métaphore du chien, ces lieux communs sont la fidélité et la misère, témoin les comparaisons "fidèle comme un chien", "crever comme un chien" qui sont fondues dans l'expression "une fidélité de chien battu". Quelques personnages typiquement 'chiens' sont Palmyre, la fille paysanne dans La Terre,

".. avec sa longue face de misère, fêlée déjà, hébétée à force de travail, ou il n'y avait plus que des yeux de bonne chienne, d'un dévouement clair et profond. Peut-être revivait-elle sa vie dolente, sans une amitié, sans un amour, une existence de bête de somme menée à coups de fouet, morte de sommeil, le soir, à l'écurie" (T 483),

et Jory, domestique entièrement par sa femme Mathilde:

".. l'ancien coureur de trottoirs, l'avare qui ramassait ses plaisirs au coin des bornes pour ne pas les payer, en était tombé à une domesticité de chien fidèle, donnant les clefs de son argent, ayant en poche de quoi acheter un cigare, les jours seulement où elle voulait bien lui laisser vingt sous" (O 256). (27)

En général on peut dire que la condition du personnage-chien se caractérise par la soumission à un maître qui le maltraite. Souvent, ne supportant plus sa misère, le chien se revolte tout d'un coup et saute à la gorge de son maître, comme Jacques Bonhomme dans La Terre,

"Alors, quand il souffrait trop, Jacques Bonhomme se revoltait. Il avait derrière lui des siècles de peur et de résignation, les épaules durcies aux coups, le cœur si écrasé, qu'il ne sentait pas sa bassesse. On pouvait le frapper longtemps, l'affamer, lui voler tout, sans qu'il sortit de sa prudence, de cet abêtissement où il roulait des choses confuses, ignorées de lui-même; et cela jusqu'à une dernière injustice, une souffrance dernière, qui le faisait tout d'un coup sauter à la gorge de ses maîtres, comme un animal domestique, trop battu et enragé" (T 431).

Plusieurs personnes se comportant suivant le modèle du bon chien fidèle se transforment d'un moment à l'autre en un fauve vorace. Le caractère le plus développé à cet égard est Saturnin, le fils arriéré des Jossierand qui se fait le chien de sa sœur Berthe, quitte à se transformer en loup envers quiconque essaie de s'approcher d'elle:

"Seule, Berthe le domptait d'un regard. Il l'avait soignée, gamine encore, pendant une longue maladie, obéissant comme un chien à ses caprices de petite fille souffrante" (PB 38).

Après le mariage de sa sœur, Saturnin devient un danger pour l'époux:

"les poings serrés, les yeux ardents, près de sauter à la gorge du mari" (PB 229).

Octave Mouret réussit à devenir l'amant de Berthe et à s'assurer en même temps l'amitié de Saturnin. Tout cela à condition qu'il se comporte comme un mari fidèle, car du moment qu'il s'occupe d'une autre femme, Saturnin se change en loup:

"... ces jours-là, quand Saturnin le surprenait pendu aux jupes de Marie, il le menaçait de ses yeux de loup, prêt à mordre, ne lui pardonnant, ne revenant lui baiser les doigts, en bête soumise, que lorsqu'il le revoyait auprès de Berthe, fidèle et tendre" (PB 260). (28)

D'autres chiens se transforment en loups tel François Mouret, maltraite pas sa femme et chassé de sa maison par l'abbé Faujas. Il retourne une dernière fois chez soi et se venge en brûlant la maison et ceux qui s'y trouvent.(29) Citons encore Tron, le valet de ferme dans La terre, amant de La Cognette et furieusement jaloux de son mari qu'il finira par tuer;(30) Mme Paloque, frustrée dans son adoration pour l'abbé Faujas, et qui avoue à son mari: "Je suis le chien ... ça ne peut pas durer, vois-tu, Paloque. La chien finira par mordre" (CP 1002). Terminons par Pecqueux, le chauffeur de locomotive qui, après avoir servi son supérieur Jacques Lantier comme un "chien obéissant", le tue pourtant en "brute déchainée" à la suite d'une question d'amour.(31)

Toutes ces métaphores animales ont en commun le déséquilibre de la relation entre l'animal et le maître. Elles renvoient à une grande diversité de situations sociales qui se caractérisent par l'abus de pouvoir d'un supérieur et la soumission misérable d'un subalterne. Il y a quelques exceptions à cette règle. Un petit nombre d'animaux domestiques, la vache, la poule et la chèvre, marquées ailleurs par le signe du mal et de la mort, peuvent prendre dans des circonstances extraordinaires une valeur positive. Désirée, la sœur de l'abbé Mouret vivant parmi les bêtes de sa basse-cour, est présentée comme une déesse de la fécondité qui, à cause de sa fertilité, se rapproche de la vache:

".. ces bras forts, cette poitrine dure, cette vie toute charnelle dans la chaleur fécondante d'un troupeau de bêtes, cet épanouissement purement animal, qui faisait de l'enfant grasse la tranquille sœur de la grande vache blanche et rousse" (FM 1461).

Le bonheur animal de Désirée est associé directement à sa faiblesse d'esprit:

"Le cerveau vide, sans pensées graves d'aucune sorte, elle profitait du sol gras, du plein air de la campagne, se développant toute en chair, devenant une belle bête, fraîche, blanche, au sang rose, à la peau ferme. C'était comme une ânesse de race qui aurait eu le don du rire" (FM 1262).

Dans La Terre, l'accouchement de Lise est associé, par rapprochement spatial, à l'accouchement de la vache de sa ferme (elles "vèlent ensemble", T 582) et à une poule qui pond (T 588). Marjolain et Cadine sont deux jeunes orphelins qui grandissent ensemble dans les Halles comme un couple de bêtes heureuses:

"Ils vivaient en jeunes bêtes heureuses, abandonnées à l'instinct, satisfaisant leurs appetits au milieu de ces entassements de nourriture, dans lesquels ils avaient pousse comme des plantes tout en chair" (VP 772)

Notons au passage que la croissance des deux enfants est décrite à travers des métaphores végétales, ce qui est également le cas de Desirée. Nous reviendrons plus loin sur le côté végétal de leur nature.

Les courses folles de Miette sont associées à des gambades de chevre:

"Tante Dide eut un sourire involontaire, à la voir traverser le champ comme une chevre échappée. 'Elle est bien jeune, murmura-t-elle'" (FR 190).

Pauline et Lazare font

"des gambades de chevre au milieu de la chambre bouleversée. Elle se jetait à son cou, il la faisait virer ainsi qu'une toupie, les jupes volantes, redevenu gamin lui-même, riant tous deux d'un bon rire d'enfance" (JV 839) (32)

Ces quelques exemples occupent une position exceptionnelle parmi les métaphores animales des Rougon-Macquart. Dans tous les cas, le bonheur bestial est associé à des personnes jeunes, parfois des faibles d'esprit (Desirée et Marjolin). Leur innocence les situe en marge d'une société dont la corruption ne les a pas (encore) atteintes. Ailleurs, les métaphores animales reprennent leur valeur négative. On aura remarqué, à propos de la métaphore de la vache, que l'analogie entre les héroïnes et cette bête se réalise principalement par rapprochement spatial. Si Desirée ressemble à la vache de sa ferme, l'accouchement de Lise est simplement rapproché de l'accouchement de la vache de sa ferme. Les métaphores qui sont le produit d'un tel rapprochement ont tendance à prendre une valeur positive. Par contre, quand le mot "vache" est utilisé uniquement comme métaphore, dégagé de tout rapport de contiguïté, il prend une valeur extrêmement négative. C'est le cas de Gervaise dont l'abrutissement et la déchéance sont représentées par cette métaphore:

"Elle referma la porte lentement, avec un dernier coup d'oeil dans ce ménage propre, range, ou il lui semblait laisser quelque chose de son honnêteté. Elle revint à la boutique de l'air bête des vaches qui rentrent chez elles, sans s'inquiéter du chemin" (AS 642).

La décheance apparaît dans les expressions "faire la vache" (AS 767), "vacherie", "vache!" comme injure (AS 678) et surtout dans cet "avachissement" qui resume toute la misere de sa vie.

"On parla d'un froid et chaud. Mais la vérité était qu'elle s'en allait de misere, des ordures et des fatigues de sa vie gatee. Elle creva d'avachissement", selon le mot des Lorilleux" (AS 796). (33)

La metaphore de la poule ne renvoie que très rarement à la fécondite. Le plus souvent, elle se presente en combinaison avec celle du coq dans des expressions comme "ma poule", "mon poulet" et dans des passages plus elabores:

"Lantier, ayant à sa gauche Gervaise et Virginie à sa droite, se montra aimable pour toutes les deux, leur prodiguant des tendresses de coq qui veut la paix dans son poulailler" (AS 680).

Buteau, vis-à-vis de Lise et de Françoise

"ne crachait pas plus sur l'une que sur l'autre;

ça lui en ferait deux, une molle et une dure, chacune agréable dans son genre. Il était assez bon coq pour deux poules" (T 622).

En général on peut dire que la poule fait partie d'un couple dont les rapports se fondent sur la domination sexuelle. Des rapports analogues determinent le comportement des chats et des cochons. Les chats representent des femmes qui, sous leur apparence douce et câline, cachent une méchanceté feroce (la metaphore du chat relève, elle aussi, de ce que Black appelle des "lieux communs associés").

".. on aurait dit une chatte qui dormait, les griffes rentrees, les pattes à peine agitees d'un frisson nerveux" (N 1163, a propos de Mme Muffat).

Mme Juzeur, auprès de qui Octave Mouret essaie en vain de faire des avances, est décrite en ces termes:

"Il lui avait repris la main. Mais, cette fois, il l'ouvrait, la baisait sur la paume; et, les yeux demi-clos, tournant le jeu en plaisanterie, elle écartait les doigts, comme une chatte qui détend ses griffes pour qu'on la chatouille sous les pattes" (PB 111).

Ces deux qualités, la grâce caline, associée à la douceur du pelage et la méchanceté, associée aux griffes, constituent les principaux traits de caractère de Louise Thibaudier (La Joie de vivre):

"Elle, avec son visage doux, finissait par devenir méchante, depuis qu'il touchait à ses plaisirs, d'une méchanceté de chatte caline, se caressant aux autres et allongeant les griffes" (JV 1123) (34)

Femmes felines, Nana, Mme Juzeur et Louise Thibaudier exercent leurs qualités pour dominer l'homme (respectivement le comte Muffat, Octave Mouret et Lazare Chanteau) afin de mieux les plier à leurs plaisirs. La chatte modèle qui prend des dimensions mythiques est Renée dans La Curee. Les métaphores felines expriment la domination tyrannique qu'elle exerce sur Maxime Saccard

" . au milieu de la peau noire, le corps de Renée blanchissait, dans sa pose de grande chatte accroupie, l'échine allongée, les poignets tendus, comme des jarrets souples et nerveux. Elle était toute gonflée de volupté, et les lignes claires de ses épaules et de ses reins se détachaient avec des sécheresses felines sur la tache d'encre dont la fourrure noircissait le sable jaune de l'allée. Elle guettait Maxime, cette proie renversée sous elle, qui s'abandonnait, qu'elle possédait tout entière" (C 488-89).

La métaphore du cochon se réduit principalement aux lieux communs de la langue populaire. C'est une injure qui fait choir au plus bas degré moral et physique. Mes-Bottes, le vagabond dans L'Assommoir,

"venait d'être proclamé empereur des pochards et roi des cochons, pour avoir mangé une salade de hannetons vivants et mordu dans un chat crevé" (AS 622).

La métaphore du "cochon" renvoie en général à l'ivrogne (on est "soûl comme un cochon") ou à l'alcool (la "cochonnerie"). Toute reminiscence à un cochon véritable a disparu dans ces expressions, comme le montre le passage où Buteau, découvrant que son ane a bu un baquet de vin, s'écrie: "Mais le sacré cochon est soûl à crever!" (T 668). Il va de soi que L'Assommoir présente de loin le plus grand nombre de ces métaphores. Zola conçut ce roman comme une étude de la déchéance, due principalement à l'abus de l'alcool

"Coupeau avait rendu tripes et boyaux, il y en avait plein la chambre () Il s'y etalait, vautre comme un porc, une joue barbouillée, soufflant son haleine empestée par sa bouche ouverte, balayant de ses cheveux déjà gris la mare élargie autour de sa tête Oh! le cochon! le cochon! repetait Gervaise indignée, exaspérée. Il a tout sali. . Non, un chien n'aurait pas fait ça, un chien crevé est plus propre'" (AS 631).

La déchéance de Coupeau est associée, au niveau métaphorique, à une chute du règne végétal dans le règne animal et, à l'intérieur du règne animal, à un glissement vers la dégradation la plus basse, symbolisée par le cochon. Comme d'habitude, Zola attribue la dégradation des personnages à l'atmosphère de la ville. Il explique l'animalisation de Coupeau par l'influence néfaste de Paris à laquelle il oppose l'influence réparatrice de la nature. Quand Coupeau passe quelque temps à la campagne ou il a trouvé du travail, l'influence de la vie champêtre est assez forte pour lui rendre temporairement sa nature végétale.

" . il arriva une chance, Coupeau se trouva embauché pour aller travailler en province, à Etampes; et là, il fit près de trois mois, sans se souler, guéri un moment par l'air de la campagne. On ne se doute pas combien ça désaltère les pochards, de quitter l'air de Paris, ou il y a dans les rues une vraie fumée d'eau-de-vie et de vin. A son retour, il était frais comme une rose" (AS 673).

Mais après quelques jours, Coupeau se remet à boire; l'air de Paris le reprend et il retourne fatalement à sa condition de cochon dont il ne se libérera plus jamais.

Si "cochon" et "cochonnerie" renvoient dans un sens étroit à l'ivrogne et à l'alcool, cette métaphore est utilisée, dans un sens large, comme une injure par des victimes qui, réduites à l'impuissance par leurs supérieurs, couvrent de boue ceux qui les maltraitent. Buteau est appelé "cochon" par Françoise, la femme dont il abuse, Grandmorin, qui a séduit Severine, est traité du même nom par Roubaud. Pierrot, Maigrat, Dansaert et Hennebeau sont des "cochons" pour les mineurs qui souffrent de leurs injustices; l'empereur est un "cochon" pour les soldats perdus dans la plaine autour de Sedan et Dieu est ce "Sacré cochon, la-haut!" (T 462) pour les vignerons qui voient leur récolte détruite par une giboulée de grêle. (35)

Il est curieux de constater que les animaux domestiques sont valorisés positivement à partir du moment où ils figurent réellement dans le texte et ne représentent plus,

metaphoriquement, des personnages. Le docteur Pascal rappelle la place importante qu'ils prennent à l'intérieur du cycle:

"Et l'animalité, la bête qui souffre et qui aime, qui est comme l'ébauche de l'homme, toute cette animalité fraternelle qui vit de notre vie!.. Oui, j'aurais voulu la mettre dans l'arche, lui faire sa place parmi notre famille, la montrer sans cesse confondue avec nous, complétant notre existence. J'ai connu des chats dont la présence était le charme mystérieux de la maison, des chiens qu'on adorait, dont la mort était pleurée et qui laissait au cœur un deuil inconsolable. J'ai connu des chevres, des vaches, des ânes, d'une importance extrême, dont la personnalité a joué un rôle tel, qu'on en devrait écrire l'histoire... Et, tiens! notre Bonhomme à nous, notre pauvre vieux cheval, qui nous a servis pendant un quart de siècle (...) je l'embrasse sur les deux joues, ainsi qu'un vieux parent pauvre, tombe à ma charge .. Ah! l'animalité, tout ce qui se traîne et tout ce qui se lamente au-dessous de l'homme, quelle place d'une sympathie immense il faudrait lui faire, dans une histoire de la vie" (DP 1019-1020). (36)

Sans exception, Zola décrit les animaux domestiques avec une grande sympathie, se servant de métaphores qui les présentent sous des traits humains. Il attache un intérêt particulier aux chats, aux chevaux et aux chiens. Les chevaux qui travaillent dans la fosse sont traités comme des personnes humaines par les charbonniers. Bataille, le cheval le plus vieux, est

"le doyen de la mine, un cheval blanc qui avait dix ans de fond. (...) Très gras, le poil luisant, l'air bonhomme, il semblait y couler une existence de sage, à l'abri des malheurs de la-haut" (G 1182).

C'est Bataille qui met à l'aise les chevaux nouveaux-venus, tel que Trompette, le cheval angoissé et malheureux que les mineurs viennent de descendre dans la fosse:

"On aurait dit la pitié affectueuse d'un vieux philosophe, désireux de soulager un jeune ami, en lui donnant sa résignation et sa patience" (G 1295).

Dans d'autres romans, on retrouve la même attitude affectueuse vis-à-vis des chevaux(37) et des autres animaux domestiques. Il s'agit des animaux de la basse-cour de Desirée Mouret (La Faute), des béliers, des brebis, des ânes et des vaches dans La Terre et du lapin Pologne dans Germinal. (38) En préparant La Joie de vivre, Zola donna une attention extraordinaire à la

description du chien Mathieu et de Minouche, la chatte; il leur reserva une fiche particuliere qu'il rangea parmi celles des "personnages". La vie de ces deux betes est etroitement liee a celle des personnages de la famille Dans l'agonie, longuement decrite, de Mathieu, Lazare Chanteau voit confirmee sa "douleur de vivre":

"Bouleversé par ce regard intelligent de moribond, Lazare le gardait sur lui, et ce grand corps, long et lourd comme celui d'un homme, avait une agonie humaine, entre ses bras eperdus" (JV 1013). (39)

Parallelement, le portrait de la Minouche est rapproche de celui de Louise:

"Cette Minouche etait une gueuse, qui, quatre fois par an, tirait des bordees terribles. Brusquement, elle si delicate, sans cesse en toilette, ne posant la patte dehors qu'avec des frissons, de peur de se salir, disparaissait des deux et trois jours. On l'entendait jurer et se battre, on voyait luire dans le noir, ainsi que des chandelles, les yeux de tous les matous de Bonneville. Puis, elle rentrait abominable, faite comme une trainee, le poil tellement deguenille et sale, qu'elle se lechait pendant une semaine. Ensuite, elle reprenait son air degoute de princesse, elle se caressait au menton du monde, sans paraitre s'apercevoir que son ventre s'arrondissait" (JV 856).

Une difference essentielle separe par consequent les animaux reels des metaphores animales. Tandis que les animaux reels jouissent d'une sympathie apparente qui s'exprime par l'emploi des personnifications, les memes animaux prennent une valeur negative quand ils fonctionnent comme metaphores. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer les chevaux reels dans Germinal avec les metaphores du cheval, utilisees dans ce meme roman. Cette difference prouve que la valeur d'une metaphore depend d'un systeme imaginaire independant des objets et des etres du monde reel.

3.1 3 la curee

Le troisieme domaine reunit des variantes de la chasse, en particulier de la curee, la phase finale de la chasse pendant laquelle les chiens de la meute devorent la part qui leur est attribuee. La curee caracterise, des le premier du cycle roman, l'attitude des Rougon à l'egard de l'Empire.

"Et, chez les Rougon, le soir, au dessert, des rires montaient dans la buée de la table, toute chaude encore des débris du dîner. Enfin, ils mordaient aux plaisirs des riches! Leurs appétits, aiguës par trente ans de desirs contenus, montraient des dents féroces. Ces grands inassouvis, ces fauves maigres, à peine lâchés de la veille dans les jouissances, acclamaient l'Empire naissant, le règne de la curée ardente" (FR 314).

La victime est, dans ce cas, la République qu'on vient de renverser:

"Ce fut un beau spectacle. Les bourgeois de Plassans, Roudier, Granoux, Vuillet et les autres, pleuraient, s'embrassaient, sur le cadavre à peine refroidi de la République" (FR 314). (40)

Dans La Conquête de Plassans, le ménage des Mouret représente le produit de la chasse et l'abbé Faujas le chasseur; la meute compose de sa mère et des Trouilles se disputent la proie que Faujas leur donne:

"Mordant à la même proie, elles se surveillaient, sans lâcher le morceau, furieuses, inquiètes de savoir laquelle des deux taillerait la plus grosse part. Mme Faujas voulait toute la maison; elle en défendait jusqu'aux balayures contre les doigts crochus d'Olympe" (CP 1092). (41)

Zola exploite l'image de la curée surtout dans le roman de ce nom.

"C'était l'heure où la curée ardente emplissait un coin de forêt de l' abolement des chiens, du claquement des fouets, du flambolement des torches. Les appétits lâchés se contentaient enfin, dans l'impudence du triomphe, au bruit des quartiers écroulés et des fortunes bâties en six mois" (C 435).

Le chien le plus affamé et impudent est sans aucun doute Saccard. Il réussit à faire fortune grâce à la spéculation sur les terrains, durant la période des grands travaux parisiens sous Haussmann. Voici comment il explique à Angele, sa première femme, la construction future des réseaux de boulevards dont il tirera un profit immense. Zola présente les percées, indiquées par la main de Saccard, comme des entailles faites dans une proie énorme:

"La petitesse de cette main, sachant sur une proie geante, finissait par l'inquieter, et, tandis qu'elle dechirait sans effort les entrailles de l'enorme ville, on eut dit qu'elle prenait un etrange reflet d'acier, dans le crepuscule bleuatre" (C 389) (42)

Saccard, jouisseur par excellence, prend simultanement les traits d'un chasseur, d'un chien de chasse et d'un loup en quete du gibier

"(Il) tendait ses pieges avec les raffinements d'un chasseur qui met de la coquetterie a prendre galamment le gibier" (C 518),

"Les fumets legers qui lui arrivaient lui disaient qu'il etait sur la bonne piste, que le gibier courait devant lui, que la grande chasse imperiale, la chasse aux aventures, aux femmes, aux millions, commençait enfin. Ses narines battaient, son instinct de bete affamee saisissait merueilleusement au passage les moindres indices de la curee chaude dont la ville allait etre le theatre" (C 362);

"(Saccard) accourait, enrageant d'avoir fait fausse route, maudissant la province, parlant de Paris avec des appetits de loup, jurant 'qu'il ne serait plus si bete'" (C 359)

Ici, le chien de chasse s'apparente au loup. Les personnages le plus frequemment representes comme des loups sont les Rougon, à commencer par leur ancetre la plus ancienne Adelaide Fouque. Elle est decrite comme une louve (FR 135, DP 974) et ses enfants comme "une portee de loups" (FR 301) (43). Les Macquart sont caracterises incidemment comme des loups (Antoine et Ursule Macquart par exemple sont decrits comme "des louvetaux" FR 54, 55), mais en verite ce sont des fauves manques, victimes des vrais loups, c'est-a-dire des Rougon, et en particulier de Saccard, le loup accompli (44). L'image du loup et de sa proie n'est pas uniquement reservee à la famille des Rougon. Elle evoque egalement les membres de la famille Fouan qui commet toutes sortes de crimes pour obtenir un lopin de terre. Jean Macquart

"en avait eu gros sur le coeur; mais les voila qui volaient, qui assassinaient maintenant! De vrais loups, laches au travers de la plaine, si grande, si calme! Non, non! c'etait assez, ces betes devorantes lui gataient la campagne! Pourquoi en faire traquer un couple, la femelle et le male, lorsqu'on aurait dû detruire la bande entiere?" (T 796).

Les paysans ont depuis toujours servi de proie aux maîtres puissants.

"... ils souffraient à la fois du roi, de l'évêque et du seigneur. Trois carnassiers dévorants sur le même corps" (T 428). (45)

Dans La Débauche, la métaphore se rapproche le plus de son sens littéral et brutal lorsque les soldats affamés achevent un cheval et se ruent sur le cadavre encore chaud:

"... le carnage devint abominable. Une haine féroce dans le sang et les entrailles répandues, des loups qui fouillaient à pleins crocs la carcasse d'une proie" (D 764).

Quelques pages plus loin, la répétition littérale des mêmes métaphores dans un contexte différent, produit un écho sinistre. Cette fois, la proie est le soldat Pache que ses camarades poursuivent parce qu'il a caché un pain.

"Le malheur voulut que Pache, butant contre une pierre, s'abattît. Déjà les trois autres arrivaient, jurant, hurlant, fouettés par la course, pareils à des loups lâches sur une proie" (D 770).

La répétition des mêmes termes ajoute à la métaphore normale une "métaphore structurelle", selon le terme de Ricardou, dont l'effet principal est de rapprocher deux passages d'un même texte (46)

Restent les personnages qui prennent, par erreur ou par ironie, l'aspect d'un loup, tout en appartenant au groupe des moutons qui lui fait pendant Florent, dans Le Ventre de Paris,

"se laissa prendre comme un mouton, et fut traité en loup. Quand il s'éveilla de son sermon sur la fraternité, il crevait la faim sur la dalle froide d'une casemate de Bicêtre" (VP 645).

Un autre exemple est l'impuissant comte Muffat que Nana appelle souvent ironiquement "mon loup" (N 1362) (47)

Il y a une grande variété de chasses. Dans Pot-Bouille, les efforts pour attraper un mari sont comparés à plusieurs tactiques de chasse. On "pêche" un mari (PB 36, 245), on lui tend des pièges (334), on lui donne la chasse (334). Berthe trouve un mari après bien des efforts:

"Et elle en tenait un enfin, et comme le chasseur qui achève d'un coup de poing brutal le lievre qu'il s'est essoufflé à poursuivre, elle se montrait sans douceur pour Auguste, elle le traitait en vaincu" (PB 239).

Quelquefois l'homme tient le rôle de chasseur et la femme du gibier. Jory part chaque nuit

"en chasse, battant les trottoirs jusqu'aux heures où l'on assassine, n'allant se coucher que lorsqu'il en avait braconné une" (O 175).

Dans l'ensemble, les animaux-chasseurs se divisent en deux groupes. Le premier, celui des carnassiers, se compose de la meute, des loups et des fauves de toutes sortes; le deuxième réunit les tueurs sournois: rats, insectes, araignées et serpents. Tandis que les fauves attaquent ouvertement leur victime, les rats, les insectes et les araignées tuent insidieusement des ennemis infiniment plus grands qu'eux. Misard, le petit cheminot malingre de La Bête humaine empoisonne lentement sa femme Phasie afin d'accaparer un trésor chimérique. Petit à petit, Phasie se rend compte du danger et s'effraye:

".. quelques secondes après, Misard entra. Elle était devenue livide, en proie à cette terreur involontaire des colosses devant l'insecte qui les ronge; car, dans son obstination à se défendre seule, elle avait de lui une épouvante croissante, qu'elle n'avouait pas" (BH 1182).

Mais Phasie ne peut éviter le malheur:

".. il l'avait mangée, cette gaillarde, cette grande et belle femme, comme l' insecte mange le chêne" (BH 1245).(48)

De la même façon, Eugène Rougon, l'homme le plus puissant du cycle, s'aperçoit trop tard que la bande des familiers réunie autour de lui sape son pouvoir comme des rats qui le rongent:

".. à cette heure, il se rappelait le travail lent de sa bande, ces dents aiguës qui chaque jour mangeaient un peu de sa force. Il étaient autour de lui; ils lui grimbaient aux genoux, puis à la poitrine, puis à la gorge, jusqu'à l' étrangler, ils lui avaient tout pris, ses pieds pour monter, ses maines pour voler, sa mâchoire pour mordre et engloutir, ils habitaient dans ses membres, en tiraient leur joie et leur santé, s'en donnaient des ripailles, sans songer au lendemain. Puis, aujourd'hui l'ayant vidé, entendant le craquement de la charpente, ils filaient, pareils à ces rats que leur instinct avertit de l'effondrement prochain des maisons, dont ils ont émietté les murs" (ER 344-45).

Au niveau métaphorique, le rat est identique à l'insecte. Misard et la bande des fideles sont compares alternativement à ces deux betes.

Dans La Terre, Zola utilise d'une maniere inattendue l'image de l'insecte, rongeant sa proie, pour suggerer le lien entre le village et la terre:

"Si la terre etait calme, bonne à ceux qui l'aiment, les villages colles sur elle comme des nids de vermine, les insectes humains vivant de sa chair, suffisaient à la deshonorer et à en empoisonner l'approche" (T 736-377).

Véritable noeud de métaphores, cette description oppose la nature (= la terre = corps de la Grande Mere) à la société (= village), dont l'action corruptrice s'exprime au moyen de la métaphore animale et de celle du poison.(49)

Parmi les insectes, les fourmis occupent une place particuliere. Elles evoquent des travailleurs s'occupant d'une entreprise si gigantesque que leur travail semble inutile et insignifiant. C'est ainsi que l'activité des paysans semble disparaître devant l'immensite de la terre dans un passage analogue à celui que nous venons de citer:

"La terre n'entre pas dans nos querelles d' insectes rageurs, elle ne s'occupe pas plus de nous que des fourmis, la grande travailleuse, eternellement à sa besogne" (T 811).

Dans La Bête humaine, une equipe de travailleurs est gulliverisee par rapport au ravage enorme, cause par un accident de chemin de fer:

".. le désastre des décombres entassés, que déblayait l'equipe des travailleurs, pareils à des insectes réparant les ravages d'un coup de pied donne par un passant distrait, dans leur fourmiliere" (BH 1269).

Pour bien degager la futilité de la besogne-fourmi, Zola choisit un point de vue panoramique. Vus de très loin, les corps d'armee qui s'apprêtent à la bataille prennent la dimension d'une fourmilière:

"Et tout l'horizon desert, d'un vide triste et sans bornes, s'animait, se peuplait ainsi de ces ruisseaux d'hommes debordant de partout, de ces coulées intarissables de fourmiliere" (D 462).

La même perspective rapetisse, dans L'Argent, l'activité des boursiers:

"Mais, surtout, les marches et le péristyle l'étonnaient, piquetés de fourmis noires, toute une fourmilière en révolution, s'agitant, se donnant un mouvement énorme, qu'on ne s'expliquait plus, de si haut, et qu'on prenait en pitié" (A 43).(50)

Les araignées sont de la même "famille" que les rats et les insectes mais elles ont ceci de spécifique qu'elles renvoient uniquement à des profiteurs qui volent subrepticement de l'argent à leurs victimes. L'exemple "paradigmatique" est l'usurier juif contre qui le narrateur de L'Argent dresse un réquisitoire imputoyable:

".. cette race maudite (...) s'établissant chez chaque peuple, comme l'araignée au centre de sa toile, pour guetter sa proie, sucer le sang de tous, s'engraisser de la vie des autres" (A 91).(51)

Dans d'autres romans, la même métaphore revient dans des situations comparables. Chaque fois elle évoque l'escamotage imperceptible de l'argent qui est "sucé" d'une victime innocente. Voici comment la domestique des Chanteau avertit Pauline que sa tante lui vole systématiquement ses sous:

".. elle vous a sucé votre argent sou à sou, et cela d'une façon aussi vilaine que possible" (JV 954).

Après avoir ruiné Steiner, Nana

"le rendit au pavé, sucé jusqu'aux moelles, si vidé, qu'il resta même incapable d'inventer une coquinerie nouvelle" (N 1455).(52)

La métaphore du serpent a parfois, comme les autres métaphores animales, une valeur pittoresque, par exemple dans la description de la rivière du Paradou, dont la sinuosité fait naître tout naturellement l'image de la couleuvre:

".. ils voyaient l'eau nue, sur le lit des herbes, étirer ses membres purs, s'endormir en plein soleil du sommeil souple, à demi dénoué, d'une couleuvre bleuâtre" (FM 1370).(53)

Pourtant, l'association de la rivière à une couleuvre n'est pas arbitraire. Depuis des temps immémoriaux, les serpents ont été liés à l'eau et à la Grande Déesse. Des réminiscences de l'archétype du serpent et de son rôle comme adversaire du héros

percent déjà dans la description que nous venons de citer. A plusieurs reprises, Zola utilise cette métaphore pour susciter le doute au sujet d'une héroïne, pour le reste irréprochable. Au début de La Faute de l'Abbe Mouret, il glisse des allusions à un serpent et à une couleuvre dans l'évocation de la souplesse d'Albertine:

"Jamais il n'avait fait attention au balancement de sa taille, à la trainée vivante de sa jupe, qui la suivait d'un frolement de couleuvre";

"Elle s'allongeait, point trop grande, souple comme un serpent, avec des rondeurs molles, des elargissements de lignes voluptueux" (FM 1376, 1340).

La portée de ces allusions reste obscure jusqu'au moment de la "faute" de l'abbé. Evidemment l'association d'Albine à un serpent rappelle l'histoire du paradis: la femme-serpent tente l'homme et cause sa chute. Les reminiscences de la tentation-chute jouent également un rôle dans la description d'autres femmes-serpents. Voici la rencontre entre le banquier Gundermann et la baronne Sandorff:

".. la baronne, d'un air d'oubli, dans le feu de sa prière, lui posa enfin sur le genou sa petite main tentatrice, aux doigts dévorants, souples comme un noeud de couleuvres" (A 268).

A l'approche de Séverine, Jacques Lantier

"n'avait pas bougé, inerte, réfléchissant, entre ces bras de femme qui se resserraient à son cou, à ses reins, ainsi que des noeuds de couleuvres vives" (BH 1196).

Enfin, Son Excellence Rougon est obsédée par Clorinde, la femme la plus serpent du cycle:

"Ce qu'il retrouvait, à cette fenêtre, c'était la mince silhouette de Clorinde, qui se balançait, se nouait, se déroulait, avec la volupté molle d'une couleuvre bleuâtre. Elle rampait, elle entraînait; et, au milieu du cabinet, elle se tenait debout sur la queue vivante de sa robe, les hanches vibrantes, tandis que ses bras s'allongeaient jusqu'à lui, par un glissement sans fin d' anneaux souples" (ER 120-121).(54)

La tactique sournoise de ces serpents consiste à charmer leurs adversaires, à les enlacer imperceptiblement, afin de les

étrangler. Bachelard remarque à ce propos que le serpent est "le sujet animal du verbe enlacer".(55) Une autre espèce de serpent, la vipère, mord et empoisonne sa proie. C'est à elle que les bourgeois de Plassans comparent Mme Paloque qui ourdit des intrigues contre l'abbé Faujas: "l'abbé Faujas a dû marcher sur cette vipère, et elle cherche à le mordre" (CP 1050). D'ailleurs, les serpents venimeux ne sont pas uniquement des femmes. Si l'enlacement est une tactique exclusivement féminine, les hommes sournois possèdent, comme les femmes, la capacité de mordre, d'être vipère. Ainsi, Fauchery, le journaliste de Nana est régulièrement comparé à une vipère (N 1188, 1252, 1272, 1273).(56) Parmi les chasseurs du Second Empire, mentionnons finalement les charognards, les chasseurs les plus abjects et les plus dégoûtants. Le charognard type, Mme Méchain, ramasse les titres dépréciés de la bourse comme un corbeau qui se nourrit de cadavres sur les champs de bataille. Nous reparlerons de ce personnage dans le chapitre suivant.

Les métaphores animales situent l'homme dans une relation de pouvoir: l'animal de chasse se définit en fonction de la proie, l'animal domestique en fonction du maître, la bête humaine en fonction du moi. A l'aide de ces trois axes métaphoriques, Zola dresse une image des relations sociales sous le Second Empire. Il identifie cette société au dérèglement du règne animal et la place sous le signe du mal et de la mort.

3.2 LE RÈGNE VÉGÉTAL

Adeptes convaincus du positivisme, Zola prenait grand soin de motiver les causes sociales et naturelles de la conduite de ses personnages. Guy Robert observe à ce sujet que chez Zola "l'analyse des causes paraît remonter de l'homme à la société et de la société aux grandes forces de la nature".(57) Selon ces deux échelons successifs, l'homme est d'abord le produit de la société, ensuite des forces naturelles.

L'étude des champs métaphoriques animal et végétal ajoute un aspect important à cette conception des causes graduées. Les métaphores animales valorisent négativement les phénomènes sociaux. L'homme, dans la mesure où il est un être social, est associé à un système de métaphores animales qui révèlent les causes de sa déchéance. Par contre, les "grandes forces de la nature": fécondité, croissance, santé, l'associent au règne végétal. Dans la mesure où l'homme y puise ses forces, il prend métaphoriquement les traits d'une plante. Au niveau mythique, le mode d'être végétal précède le mode d'être animal. A l'état naturel, l'homme ressemblait à une plante; c'est la société qui, plus tard, l'a fait passer au règne animal par son influence

corruptrice. Ce qui importe avant tout ici, c'est la valorisation opposée des deux domaines. Les qualités positives du règne végétal s'opposent aux qualités négatives des animaux (58)

Les métaphores végétales s'appliquent à deux domaines de comparés. Le premier compare le cycle de la vie humaine aux phases de développement de la plante: l'homme pousse, fleurit, porte des fruits, etc. Le deuxième domaine compare les rapports héréditaires de la famille des Rougon-Macquart aux embranchements du célèbre arbre généalogique.

3.2.1 le corps végétal

L'homme sain vit selon un modèle végétal. Il doit sa santé au contact avec la terre dans laquelle il plonge ses racines afin d'y puiser sa sève. Tel est le cas de Désirée Muret:

"On eût dit qu'elle tenait au terreau de sa basse-cour, qu'elle sucçait la sève par ses fortes jambes, blanches et solides comme de jeunes arbres" (FM 1263).

Il en va de même pour Sophie Guiraud:

"Sophie avait encore grandi en santé et en beauté, sauvée du mal héréditaire, poussée solidement comme un de ces arbres, les pieds dans l'herbe humide des sources, la tête nue au grand soleil" (DP 1082).

Dans La Débâcle, un paysan à l'approche de la bataille "n'avait pas voulu quitter son champ, attaché au sol par des racines trop profondes" (D 433). (59)

Ces passages confirment nos observations concernant l'autochthonie que nous avons résumées dans l'équivalence Terre.plante = mère:enfant. Souvent, Zola oppose la sollicitude maternelle de la terre à l'influence néfaste de la ville. Quand Florent rend visite à Mme François, la maraîchère, il compare sa vie campagnarde à celle qu'il mène lui-même aux Halles:

"Claude avait raison, tout agonisait aux Halles. La terre était la vie, l'éternel berceau, la santé du monde (...) C'est ce gouffre de Paris qui vous noircit la mine comme ça (...). Elle le conseillait avec une grande amitié, à la fois maternelle et tendre (...). Elle lui faisait l'effet d'une plante saine et robuste, grandie ainsi que les légumes dans le terreau du potager; tandis qu'il se souvenait des Lisa, des Normandes, des belles filles des Halles, comme de chairs suspectes, pareilles à l'étalage. Il respira là quelques

heures de bien-etre absolu, délivre des odeurs de nourriture au milieu desquelles il s'affolait, renaissant dans la seve de la campagne, pareil a ce chou que Claude pretendait avoir vu pousser plus de dix fois" (VP 803-4).

Mme François est un exemple evident d'une personne "autochthone": elle pousse dans le terreau de son potager comme ses legumes. Toutes les oppositions principales que nous avons traitees jusqu'ici se rejoignent dans ce bref passage. Mme François qui, par sa nature à la fois maternelle et vegetale, est une incarnation de la Grande Mere (et meme de la France si l'on attribue une valeur symbolique a son nom) s'oppose aux representants de la Mere Terrible, les "chairs suspectes des Halles" et "ce gueux de Paris". Cette opposition recoupe celles entre la campagne et la ville et entre la vie et la mort. La terre est associee à la vie, au berceau et à la santé, les Halles à l'agonie. Apres s'etre echappe de la ville, Florent "renait" a la campagne et prend temporairement une nature vegetale. Inutile d'ajouter qu'il est de nouveau "empoisonné" quand il retourne aux Halles (VP 812).

Florent doit sa renaissance à la seve qu'il tire du sol. On ne saurait surestimer l'interet de cette matiere dans les Rougon-Macquart. Equivalente du lait maternel, la sève est une substance purement mythique dans laquelle se concentrent toutes les forces vitales.(60) Selon la logique mythique, le contact direct avec la Terre-Mere assure l'acces aux forces vitales. Pauline Quenu, fille d'un boucher parisien, semble predestinée à une corruption certaine, mais elle quitte la ville de bonne heure pour vivre à Bonneville ou elle se developpe de façon prospere.

'Elle avait oublie Paris, il lui semblait avoir poussé là, dans ce sol rude, au souffle pur des vents de mer. En moins d'une annee, l'enfant de formes hésitantes etait devenue une jeune fille déjà robuste, les hanches solides, la poitrine large. Et les troubles de cette eclosion s'en allaient, le malaise de son corps gonfle de sève, la confusion inquiète de sa gorge plus lourde, du fin duvet plus noir sur sa peau satinée de brune. Au contraire, à cette heure, elle avait la joie de son epanouissement, la sensation victorieuse de grandir et de mûrir au soleil" (JV 856-57);

"Maintenant, Pauline savait pourquoi le flot sanglant de sa puberté avait jailli comme d'une grappe mûre, écrasée aux vendanges" (JV 855);

"Ce n'était donc pas pour elle cette moisson de l'amour? Jamais sans doute les noces ne viendraient.

Son regard descendait de sa gorge, d'une dureté de bouton éclatant de seve, a ses hanches larges, a son ventre où dormait une maternité puissante. Elle était mûre pourtant, elle voyait la vie gonfler ses membres, fleurir aux plis secrets de sa chair en toison noire, elle respirait son odeur de femme, comme un bouquet épanoui dans l'attente de la fécondation" (JV 1043) (61)

Dans la description de Pauline, Zola développe en détail le paradigme végétal dont il se sert pour décrire toutes ses jeunes héroïnes. Albine (La Faute) était "une grande fleur, poussée et embellie sur ce terreau. Elle était la fleur naturelle de ces ordures, délicate au soleil, ouvrant le jeune bouton de ses épaules blanches" et dont le corps est déjà "renfle de puberté" (FM 1311, 1340), (62) Christine (L'Oeuvre) a "une chair dorée, d'une finesse de soie, le printemps de la chair, deux petits seins rigides, gonflés de seve, ou pointaient deux roses pâles" (O 19), (63) Clotilde (Le Docteur Pascal) est le "bouquet vivant" dont les vingt-cinq ans "s'épanouissent en une fleur d'amour" et qui "parfume" l'existence de Pascal (DP 1051, 1067, 1026) (64) Les jeunes héroïnes se distinguent par antithèse des femmes "trop mûres", "flétries", "fanées" ou même "blettes", (65) et des femmes coquettes, caractérisées comme des fleurs à cueillir. Au cours d'un bal où Renée se fait remarquer par l'empereur, celui-ci la compare à "un oeillet que le vieux général lui conseillait de mettre à sa boutonnière" (C 440) (66)

La seve possède, outre ses qualités nourissantes et fertilisantes, la force de guérir. Elle sert de panacée à tous les maux physiques et psychiques. Mme Caroline, déchue par sa liaison avec Saccard,

"comptait sur le travail de la vie pour effacer la tare, pour réparer le mal, de même que la seve qui monte toujours ferme l'entaille au cœur d'un chêne, refait du bois et de l'écorce" (A 163)

Mais la sève est surtout une matière fertilisante. Son action se manifeste d'abord chez les jeunes femmes à qui Zola confère un rôle primordial dans le cycle de la croissance et de la reproduction, mais elle désigne également la force virile "lui, refleurissant, sentait la seve brûlante du sillon remonter dans les membres, en un flot de virile joie" (DP 1081, à propos de Pascal). La seve possède donc cette qualité remarquable qu'en elle les principes mâle et femelle se fondent. Des reminiscences lointaines de l'idéal d'un amour androgyne se retrouvent dans la description de l'arbre de vie, symbole principal de la fertilité, qui se dresse au centre du Paradou. Nous avons vu que cet arbre, débordant d'une sève qui s'évapore en une "bûche de fécondation" prend simultanément les traits d'une force virile et d'une femme en couches (=> 2.2.3. l'arbre de vie).

Zola prend soin de separer la reproduction humaine, valorisee positivement comme phenomene vegetal, de l'acte sexuel qu'il associe au phenomene negatif du rut animal. Le plus souvent, il evite la peinture directe des rapports amoureux qu'il remplace par une metaphore vegetale Silvere et Miette

"se disaient que leur amour avait pousse, comme une belle plante robuste et grasse, dans ce terreau, dans ce coin de terre fertilise par la mort. Il y avait grandi ainsi que ces herbes folles, il y avait fleuri comme ces coquelicots que la moindre brise faisait battre sur leurs tiges, pareils a des coeurs ouverts et saignants." (FR 206) (67)

Dans l'esprit de Zola, l'amour ne peut etre dissocie de la production de vie nouvelle C'est le fruit qui, non seulement explique, mais excuse l'amour. Les opinions exprimees par Pascal et Clotilde a cet egard sont assez claires

"Au bout de chacun de ses baisers, se trouvait la pensee de l'enfant, car tout amour qui n'avait pas l'enfant pour but, lui semblait inutile et vilain. () ses etudes d'histoire naturelle lui avaient montre que le fruit etait le souci unique de la nature. Lui seul importait, lui seul devenait le but, toutes les precautions se trouvaient prises pour que la semence ne fut point perdue et que la mere enfantat Et l'homme, au contraire, en civilisant, en epurant l'amour, en avait ecarte jusqu'a la pensee du fruit" (DP 1086).

Nous avons déjà fait observer dans le chapitre precedent que la grossesse evoque l'image du germe s'épanouissant dans la terre Lise "arrondissait ce ventre enorme, qui semblait la bosse d'un germe, soulevee de la terre feconde" (T 571). De telles metaphores soulignent la nature maternelle de la terre et, inversement, la nature terrestre des meres (=> 2 2. La Grande Mere).

La metaphore du germe s'écarte quelque peu des autres metaphores vegetales en ce sens qu'elle couvre deux domaines de compares differents dont la valeur s'oppose. D'une part elle relève de la botanique (la graine germe) et en tant que telle elle prend une valeur positive; d'autre part, elle releve de la pathologie (le germe d'un mal) qui lui confere une valeur negative Il y a par consequent un groupe de phenomenes favorables associes a la germination. ". la verite germerait dans cette chere creature adoree, et y grandirait un jour, en une moisson de bonheur" (DP 1025). L'amour qu'Henriette eprouve sans le savoir pour Jean Macquart etait

" une tendresse nouvelle, ce ne pouvait etre qu'a son insu tout un de ces sourds cheminements de la graine qui germe, sans que rien, au regard, revele le travail cache" (D 812).

Mais la meme metaphore est associee a des phenomenes extremement defavorables "les germes de folie" (D 867), le "meurtre () avait germe" (BH 1298), "une rebellion germait" (G 1184) (68) L'ambivalence de cette metaphore apparait le plus clairement dans Germinal. La germination des mineurs renvoie en meme temps au phenomene de la renaissance vegetale " le mineur s eveillait au fond, germait dans la terre ainsi qu'une vraie graine" (G 1277), et a celui de la rebellion " une rebellion germait dans ce coin etroit, a pres de six cents metres sous la terre" (G 1184) Le titre de "Germinal" resume bien cette ambivalence par la reference simultanee a la germination vegetale et au calendrier revolutionnaire Il resume egalement l'ambivalence de Zola vis-a-vis de la question sociale De bonne heure, Zola avait reconnu la misere des ouvriers, surtout depuis les greves dramatiques des mineurs a Saint-Etienne et a Aubin en 1869 Dans Germinal, il fait preuve de compassion pour le sort des mineurs et de comprehension pour leurs revendications. Sans aucun doute, la metaphore du germe appuie les efforts des premiers socialistes pour construire un avenir meilleur. Cependant, a l'epoque ou il ecrit son roman, Zola n'a pas une idee precise du socialisme qu'il confond facilement avec l'anarchisme (sous la forme effrayante du nihilisme) et avec le pessimisme sur la decadence de la civilisation Zola craignait, comme la plupart de ses contemporains, qu'une revolution n amenat un cataclysme qui ferait s'ecrouler la societe La metaphore du germe dans les dernieres phrases celebres du roman refleete cette crainte Elle predit la revolution future, mais elle en limite le but a la seule vengeance

"Des hommes poussaient, une armee noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les recoltes du siecle futur, et dont la germination allait faire bientot eclater la terre". (G 1591)(69)

En ce qui concerne l'accouchement, il semble que seul le regne animal fournit les metaphores indispensables pour decrir cet evenement dans toute sa brutalite naturelle Mais Zola ne se sert pas plus de metaphores animales dans ce cas que dans tout le processus genetique qui le precede La metaphore qui lui vient sous la plume est celle d'un chene fendu par le bucheron.

" . un tremblement la secouait, sa face devenait brulante, son cou baignait de sueur, tandis qu'elle mordait les draps, pour etouffer sa plainte, le han'

terrible et involontaire du bûcheron qui fend un chêne" (PB 369-70);

".. il ne restait que l'humanité douloureuse, l'enfantement dans le sang et dans l'ordure, faisant craquer le ventre des mères, élargissant jusqu'à l'horreur la fente rouge, pareille au coup de hache qui ouvre le tronc et laisse couler la vie des grands arbres" (JV 1096).

3.2.2 l'arbre genealogique

Parmi les constantes du "discours réaliste", Philippe Hamon mentionne la tendance à ajouter au texte des illustrations (Jules Verne), des photographies (Nadja) des dessins (Vie de Henry Brulard) et des diagrammes. L'exemple type de cette dernière catégorie est l'arbre genealogique, publié en tête d'Une Page d'Amour et, dans une version remaniée, dans Le Docteur Pascal. Le discours réaliste, conclut Hamon, joue sur la "complémentarité semiologique": le texte se présente comme "surcodé". Cette observation appuie la thèse principale de son article selon laquelle le réel se présente comme un tout cohérent et le projet réaliste " s'identifie avec le désir de transmettre une information".(70)

Le schéma genealogique montre le système complexe des influences héréditaires qui relie entre eux les membres de la famille. Zola le présente comme un aide-lecture, mais le schéma lui donne en même temps l'occasion d'afficher le caractère scientifique de son entreprise. Le diagramme sert à souligner la "rigueur extrême" et la logique "mathématique" avec lesquelles l'auteur a construit son oeuvre.(71) L'arbre genealogique se prête merveilleusement à ce double but: il montre en une vue synoptique tous les rapports familiaux et, puisque les généalogistes de profession se servent de diagrammes identiques pour dresser une filiation, il confirme en même temps le caractère scientifique des rapports héréditaires. Il ne faut pas oublier cependant que l'arbre est une métaphore qui, dans les Rougon-Macquart, relève du domaine des métaphores végétales. Il ne se soustrait pas plus à la cohérence mythique que les autres métaphores et cette cohérence est d'autant plus intéressante ici qu'elle se veut scientifique. Suivons l'exposé de Pascal dans lequel il compare la filiation des Rougon-Macquart aux parties d'un arbre. Pour commencer, les "racines" de l'arbre sont formées par la lignée d'ancêtres innombrables qui remonte jusqu'au premier homme:

"tout arbre généalogique a des racines qui plongent dans l'humanité jusqu'au premier homme, on ne saurait partir d'un ancêtre unique, on peut toujours

L'arbre proprement dit se compose de cinq niveaux qui correspondent aux cinq generations de la famille. Au premier echelon se trouve Adelaide Fouque (Tante Dide): elle est le "tronc", la "souche commune".(73) D'elle sortent trois "branches". une "branche legitime", c'est Pierre Rougon, ne du mari legitime et deux "branches batardes": Ursule Macquart et Antoine Macquart, issus d'une liaison avec Macquart, un contrebandier ivrogne et desequilibre. Ces trois branches se "ramifient" dans une troisieme generation. Aristide, Sidonie et Marthe Rougon (branche legitime), François, Helene et Silvere Mouret (premiere branche batarde) et Lisa, Gervaise et Jean Macquart (deuxieme branche batarde). Il est curieux de noter que Pascal ne mentionne pas son frere Eugene Rougon ni lui-meme (branche legitime). A ce troisieme niveau se situe egalement le "noeud" (DP 1010), c'est-a-dire le mariage entre Marthe Rougon et François Mouret dans lequel la branche legitime et la premiere branche batarde se rejoignent. Au quatrieme niveau se trouvent les enfants de Saccard, de Sidonie et de Marthe Rougon (branche legitime) (74), de François, Helene et Silvere Mouret (premiere branche batarde) et de Lisa, Gervaise et Jean Macquart (deuxieme branche batarde). La cinquieme generation se compose des "brindilles dernieres": Charles Rougon, fils de Maxime Saccard, Jacques-Louis Lantier, fils du peintre Claude et Louiset Coupeau, fils de Nana. Ce sont trois enfants faibles et qui meurent en bas age.

Zola porte un grand interet aux rapports hereditaires qui lient chaque membre a ses ancetres. Sous chaque nom, inscrit sur l'arbre, il note les traits moraux et physiques du personnage et ses origines hereditaires. De cette maniere, "le tronc explique les branches qui expliquent les feuilles" (DP 1019). L'un des elements decisifs dans le developpement de la famille est la "tare hereditaire". Le grand nombre de meurtriers vicieux et d'ivrognes s'explique par la nevrose originelle de la Tante Dide et, du cote des branches batardes, par l'influence nefaste de Macquart (desequilibre et ivrogne). La tare hereditaire s'exprime a travers plusieurs metaphores vegetales: la souche est "pourrie" (1002); le tronc est "lese" par la nevrose (975); "le ver etait dans le tronc" (1017), images qui evoquent toutes l'idee d'une deformation originelle qui se transmet de generation en generation, tout comme les degats, causes a une souche veritable, ont des consequences pour l'epanouissement des branches et des feuilles. Mais cette tare n'est pas la cause principale de la degenerescence. Des trois enfants qui composent la cinquieme generation, les deux qui descendent de la branche batarde meurent de maladies plus ou moins accidentelles. Le petit Jacques Lantier meurt d'une hydrocephalie et Louiset Coupeau meurt de la petite verole. Charles Rougon, le descendant de la

branche legitime, meurt d'une hemorrhagie, due a "l'epuisement d'une race". Cause extremement curieuse si l'on se rend compte que la branche legitime souffre beaucoup moins de tares hereditaires que la branche batarde qui, sous la double influence nefaste de la Tante Dide et de Macquart, produit un nombre considerable d'êtres deformes. De la branche legitime descend un certain nombre d'hommes forts (Eugene Rougon, Saccard, Pascal) ce qui s'explique par l'influence salutare du premier Rougon, le mari de la Tante Dide, un jardinier "lourd et placide" qui tempere et compense l'influence negative de sa femme. D'autres causes doivent donc se trouver a l'origine de la degenerescence de Charles Rougon et en effet, l'explication que Pascal donne de sa mort est loin d'etre scientifique:

"...notre pauvre Charles, si beau et si frele: ce sont là les rameaux derniers de l'Arbre, les dernieres tiges pales où la seve puissante des grosses branches ne semble pas pouvoir monter" (DP 1017).

Ce raisonnement n'a rien a voir avec la logique hereditaire; il relève entierement du mythe. Zola se laisse guider par l'idée que, plus les generations se "ramifient", plus elles s'eloignent du tronc, c'est-a-dire du conduit principal de seve, et plus elles s'affaiblissent. Il parait que l'un des themes majeurs du cycle romanesque, la degenerescence de la famille, repose sur la representation irrationnelle que chaque generation nouvelle s'eloigne un peu plus de la terre et donc, dans l'esprit de Zola, de la source de la vie.

De fait, à quelques endroits de son expose, Pascal discute la possibilite qu'une branche redevienne saine, qu'une partie de la famille soit regeneree. Pascal fonde son espoir sur Jean Macquart, descendant de la branche batarde qui, apres une vie aventureuse, redevient paysan. Jean epouse Melanie Vial, "paysanne forte et saine, dont il a un garçon, et qui est grosse de nouveau".(75) Ce retour vers la terre permet d'esperer une regeneration possible. Pascal exprime metaphoriquement le renouveau eventuel de la famille comme une reintroduction de la vieille branche dans la terre, sorte de marcottage qui permet à la branche de produire de nouveaux rejetons:

"Son plus solide espoir, d'ailleurs, etait dans les enfants de Jean, dont le premier-ne, un gros garçon, semblait apporter le renouveau, la sève jeune des racés qui vont se retremper dans la terre. Il se rendait parfois a Valqueyras, il revenait heureux de ce coin de fecondite, du pere calme et raisonnable, toujours à sa charrue, de la mere gaie et simple, aux larges flancs, capables de porter un monde" (DP 1018).

Rappelons que Jean appartient à la branche batarde dont il subit toutes les influences héréditaires. Son "renouveau" est illogique du point de vue scientifique et s'explique uniquement par le rapprochement de la terre. Il fait pendant à la mort de Charles Rougon qui est aussi illogique du point de vue scientifique et s'explique par le détachement de la terre.

Dans un nombre restreint de cas, l'arbre a pour compère la France. Florent et ses amis, convaincus que la France est un arbre pourri, organisent la révolution pour l'abattre. Mais les tactiques diffèrent:

"Il faudra faire table rase, disait Charvet de son ton bref, comme s'il eut donné un coup de hache. Le tronc est pourri, on doit l' abattre. Oui! oui! reprenait Logre (). Cependant, disait à son tour Florent, dont la voix gardait un son lointain de tristesse, cependant si vous abattez l'arbre, il sera nécessaire de garder des semences .. Je crois, au contraire, qu'il faut conserver l' arbre pour greffer sur lui la vie nouvelle" (VP 747).

Probablement ce dernier choix reflète l'opinion de Zola, comme le montrent quelques passages importants de La Débâcle. La Commune y est présentée comme une branche empoisonnée de l'arbre-France. Le roman se termine sur la constatation qu'il était indispensable de couper cette branche, afin de permettre à l'arbre malade de se ranimer:

"l' arbre qui jette une nouvelle tige puissante, quand on en a coupe la branche pourrie, dont la sève empoisonnée jaunissait les feuilles" (D 912).

Concluons en disant que l'élaboration de l'arbre généalogique ne repose sur aucune base scientifique. Certes, la construction de l'arbre présente une grande logique interne, mais elle relève d'un mythe végétal.

Dans leur ensemble, les métaphores végétales s'opposent aux métaphores animales. Celles-ci évoquent le déséquilibre profond des rapports sociaux sous le Second Empire, celles-là renvoient aux phases du cycle de la vie humaine: naissance, croissance, reproduction, et aux rapports héréditaires, mis en évidence par l'arbre généalogique. En général, la valeur positive des métaphores végétales s'oppose à la valeur négative des métaphores animales, mais l'arbre généalogique se présente en cela comme une exception. C'est un arbre malade et comme nous allons le voir, les végétations malades reflètent un processus de dégénérescence qui aboutit à la métamorphose de la plante en animal.

3.3 DEGENERESCENCE, RÉGÉNÉRATION

A première vue, le règne animal et le règne végétal se présentent comme deux domaines clos, entre les frontières desquels aucun commerce n'a lieu. Nous avons pu constater cependant que quelquefois des métaphores végétales prennent la place de métaphores animales et inversement. Coupeau, ravale au niveau de cochon par l'alcoolisme, reprend pour un instant une fraîcheur de rose sous l'influence de la campagne, et il retombe à l'état de bête dès son retour à Paris. Florent, le mouton traité en loup, renaît dans la sève du potager de Mme François, mais, à son retour, il est empoisonné par l'atmosphère des Halles. Nana, belle comme une fleur quand elle est jeune, revêt l'aspect de multiples animaux sous l'influence de la corruption urbaine. Lors d'une partie de campagne, elle reprend momentanément sa qualité de fleur, mais de retour à Paris, elle retombe dans sa condition animale. La dégenescence de l'homme sous l'influence de la société urbaine est représentée au niveau métaphorique comme une métamorphose qui dégrade les qualités végétales de l'homme en qualités animales. Cette métamorphose s'accompagne de la conversion de la Bonne Mère en une Mère Terrible et de la transformation subséquente de la sève en poison. La description des arbres du Paradou après la chute de l'abbé Mouret offre un bon exemple de ces conversions:

"Tes arbres distillent un poison qui change les hommes en bêtes, tes taillis sont noirs du venin des vipères, tes rivières roulent la peste sous leurs eaux bleues. Si j'arrachais à ta nature sa jupe de soleil, sa ceinture de feuillage, tu la verrais hideuse comme une megère, avec des côtes de squelette, toute mangée de vices" (FM 1473).

Cette description fait pendant à celle de l'arbre de vie que nous avons étudiée plus haut. Tandis que celui-ci débordait de sève et constituait l'un des symboles les plus puissants de la Grande Mère, les arbres métamorphosés montrent une mégère (Mauvaise Mère) distillant un poison qui change les hommes en bêtes. Il est à noter, en outre, que le verbe "distiller" rapproche les arbres des alambics qui, comme nous l'avons constaté, sont les représentants les plus redoutables de la Mère Terrible (=> 2.3.3. les machines-monstres). L'arbre de vie fait partie du jardin dans son état paradisiaque. Après la faute, le jardin prend un aspect hostile. Les arbres deviennent venéneux, ainsi que de nombreuses autres végétations qui font penser à des maladies ou à des bêtes (le plus souvent à des serpents).

"On eût dit un coin de roches stériles, raviné, bossué, vêtu d'herbe rude, de lianes rampantes qui se coulaient dans chaque fente comme des couleuvres" (FM 1358).

"Un araucaria surtout était étrange, avec ses grands bras réguliers, qui ressemblaient à une architecture de reptiles, entes les uns sur les autres, hérissant leurs feuilles imbriquées comme des écailles de serpents en colère" (FM 1387).

Toutes ces descriptions contiennent des allusions au serpent du paradis et à la chute de l'homme, allusions qui reviennent dans plusieurs autres romans. Quand Florent raconte sa fuite de l'île du Diable et sa course à travers les forêts tropicales de la Guyane hollandaise, il mentionne les "baies aux reflets métalliques, dont les bosses noueuses suaient le poison", "les enlacements monstrueux des racines", "quelque boa, entrevu au fond d'une clairière, la queue roulée, la tête droite, se balançant comme un tronc énorme", et "une chaleur renfermée de fournaise, une moiteur d'humidité, une sueur pestilentielle" (VP 691). On voit que les plantes malades sont évoquées à travers des métaphores animales qui transforment la plante en reptile, sa sève en poison. Un facteur important dans ce processus de dégénérescence est la chaleur. Selon la logique mythique sous-jacente, la chaleur accélère la circulation de la sève qui, à son tour, stimule démesurément la croissance de la plante. Le stade critique passé, la plante dégénère: elle produit des excroissances malades qui la font passer finalement au règne animal.

Cela nous amène à l'un des motifs principaux des Rougon-Macquart: la serre. La serre est un paradis pervers, un paradis après la chute. Regardons de près la présentation de la serre dans La Curee. Zola consacre deux descriptions de plusieurs pages à cette serre qui fait partie de l'hôtel Saccard. Il situe dans ces passages l'histoire de l'amour coupable entre Renée, la deuxième femme de Saccard, et Maxime, fils de Saccard. À plusieurs reprises, Zola suggère par juxtaposition un rapport immédiat entre la croissance effrénée des plantes tropicales et l'épanouissement de ce qu'il appelle les sentiments incestueux de Renée. La description des plantes constitue un "correlatif objectif" de ses sentiments: (76)

".. de grands Tornélia élevaient leurs broussailles étranges au-dessus du bassin, leurs bois secs, denudés, tordus comme des serpents malades, et laissant tomber des racines aériennes, semblables à des filets de pêcheur pendus au grand air. Pres du bord, un Pandanus de Java épanouissait sa gerbe de feuilles verdâtres, striées de blanc, minces comme des épées, épineuses et dentelées comme des poignards malais. Et, à fleur d'eau, dans la tiédeur de la nappe dormante doucement chauffée, des Nymphéas ouvraient leurs étoiles roses, tandis que des Euryales laissaient traîner leurs feuilles rondes, leurs feuilles lepreuses, nageant à plat comme des

dos de crapauds monstrueux couverts de pustules.
 (...) Aux angles, il y avait des Euphorbes
 d'Abyssinie, ces cierges épineux, contrefaits, pleins
 de bosses honteuses, suant le poison. (...) Les
 berceaux, avec leurs draperies de lianes, se
 noyaient dans les ténèbres, ainsi que des nids de
reptiles endormis. (.) L'arbuste derrière lequel elle
 (= Renée) se cachait à demi, était une plante
maudite, un Tanghin de Madagascar, aux larges
feuilles de buis, aux tiges blanchâtres, dont les
 moindres nervures distillent un lait empoisonné" (C
 354-58).

L'atmosphère surchauffée et malsaine fait bourgeonner des
 excroissances animales en même temps qu'elle éveille chez Renée
 le désir de l'amour coupable:

"Un amour immense, un besoin de volupté, flottait
 dans cette nef close, où bouillait la sève ardente des
tropiques. La jeune femme était prise dans ces noces
puissantes de la terre, qui engendraient autour
 d'elle ces verdures noires, ces tiges colossales; et
 les couches acres de cette mer de feu, cet
 épanouissement de forêt, ce tas de végétations,
 toutes brûlantes des entrailles qui les nourrissaient,
 lui jetaient des effluves troublants, chargés
 d'ivresse" (C 357).

Notons les aspects importants de cette description: l'influence
 extrêmement défavorable de la chaleur, (le bassin est transformé
 en une mer de feu, la sève ardente bouillit, les végétations
 brûlent), les allusions à la Mère perverse (entrailles qui
 engendrent une floraison monstrueuse), enfin les rapports
 métaphorico-métonymiques qui rapprochent le sort de Renée de
 celui des plantes.

Le désir de Renée se concrétise au cours d'un rendez-vous qui
 constitue le deuxième tableau de la serre.

"Ils se sentaient rouler au crime, à l'amour maudit, à
 une tendresse de bêtes farouches. Tout ce
pullulement qui les entourait, ce grouillement sourd
 du bassin, cette impudicité nue des feuillages, les
 jetaient en plein enfer dantesque de la passion.
 C'était alors au fond de cette cage de verre, toute
bouillante des flammes de l'été, perdue dans le froid
 clair de décembre, qu'ils goûtaient l'inceste, comme le
fruit criminel d'une terre trop chauffée, avec la
 peur sourde de leur couche terrifiante" (C 488).

Inutile de commenter dans le détail cette description qui résume tous les éléments de ce que nous avons appelé le paradis pervers. Qu'il suffise de rappeler que la dégénérescence des plantes et celle des rapports amoureux sont toutes deux présentées comme des processus d'animalisation.

La serre évoque la société sous le Second Empire en raccourci. C'est un symbole particulièrement puissant parce qu'il présente le progrès industriel, la révolution bancaire, l'altération des relations humaines comme le résultat d'une culture épuisante qui, aux yeux de Zola, doit mener inéluctablement à la dégénérescence des organismes sociaux. Dans d'autres romans aussi, Zola recourt à ce symbole. Dans L'Argent, les transactions illégales, la spéculation et le gaspillage sont comparés à des végétations parasites qui poussent sur le terreau surchauffé de l'époque:

"Le terrain était préparé, le terreau impérial, fait de débris en fermentation, chauffé des appétits exaspérés, extrêmement favorable à une de ces poussées folles de la spéculation, qui, toutes les dix à quinze années, obstruent et empoisonnent la Bourse, ne laissant après elles que des ruines et du sang. Déjà, les sociétés véreuses naissent comme des champignons" (A 171).

"Mais Saccard procédait par coups de fièvre, appliquant au terrain financier la méthode de la culture intensive, chauffant, surchauffant le sol, au risque de brûler la récolte" (A 200).

Soumis aux mêmes conditions que les entreprises, produit passif de l'époque au même titre qu'elles, l'homme est évoqué par la même métaphore d'une plante dégénérée. Berthe Josserand (Pot-Bouille) est

"une femme poussée dans la serre chaude du faux luxe parisien" (PB 225). (77)

C'est dans la perspective des autres romans où elle figure comme métaphore, que la serre de La Curée prend toute sa valeur symbolique: elle représente la société et les influences néfastes que celle-ci exerce sur ses membres. Cette valeur symbolique se révèle à la fin du roman quand la vie parisienne se déroule devant les yeux de Renée:

"C'était comme un sève mauvaise, elle lui avait lassé les membres, mis au cœur des excroissances de honteuses tendresses, fait pousser au cerveau des caprices de malade et de bête. Cette sève, la plante de ses pieds l'avait prise sur le tapis de sa calèche,

sur d'autres tapis encore, sur toute cette soie et tout ce velours, ou elle marchait depuis son mariage Les pas des autres devaient avoir laisse là ces germes de poison, eclos a cette heure dans son sang, et que ses veines charriaient" (C 573).

Cette description constitue l'antipode de la description de Desiree dans La Faute. Tandis que Desiree s'enracine fermement dans le sol de sa basse-cœur, dont ses jambent sucent, comme de jeunes arbres, une seve qu'elle fait tomber de ses doigts comme une sueur fecondatrice, Renee, grandie dans les salons parisiens, tire des tapis une seve mauvaise, contenant des germes de poison qui, absorbes par son sang, sont a l'origine de ses caprices de malade et de bete.(78)

Résumons les oppositions mythiques principales qui sont a la base des metaphores vegetales et animales. La nature (la campagne) s'identifie a la Grande Deesse qui produit la sève, substance vitale associee au lait maternel. L'homme, dans la mesure ou il releve de la nature, s'identifie a une plante qui tire la sève du sol et se developpe comme un etre fécond, destine a porter des fruits La societe urbaine (Paris) s'identifie à la Mere Terrible qui produit une seve (ou lait) empoisonnée. L'homme, en tant qu'être social, est condamne à une degeneration qui atteint sa nature vegetale et le transforme finalement en un animal.

Bien que les Rougon-Macquart soient la peinture d'un règne mort, quelques romans ouvrent la perspective d'une renaissance future. Cette renaissance est associee a un retour a la nature, à une reprise de contact avec la terre. En tant que telle elle se charge de connotations mythiques qui lui donnent l'aspect d'une regeneration. Nous avons mentionne plus haut le curieux marcottage de la branche bâtarde qui doit permettre à l'arbre genealogique de produire de nouveaux rejetons. Nous avons également parle de l'effet salutaire que les excursions à la campagne ont sur les citoyens depraves (Coupeau, Nana, Florent). C'est dans la meme perspective qu'il faut considerer le cas de Serge Mouret. Le pretre s'impose des mortifications d'une telle rigueur qu'il faillit en mourir. Le medecin le fait transporter au Paradou ou le contact avec la nature le ramene à la vie. La convalescence longue et complete de Serge est decrite en termes d'une renaissance vegetale:

".. dans cette convalescence, il fut pris d'une stupeur des sens qui le ramena à la vie vegetative d'un pauvre etre né de la veille. Il n'était qu'une plante, ayant la seule impression de l'air où il baignait. Il restait replié sur lui-meme, encore trop pauvre de sang pour se dépenser au-dehors, tenant

au sol, laissant boire toute la seve à son corps. C'était une seconde conception, une lente eclosion, dans l'oeuf chaud du printemps" (FM 1330).

"Il mit un quart d'heure pour faire les cinq pas. A chaque effort, il s'arrêtait, comme s'il lui avait fallu arracher les racines qui le tenaient au sol. La jeune fille, qui le poussait, lui dit encore en riant: ' Tu as l'air d'un arbre qui marche'" (FM 1333).

Remarquons le rapprochement des images de la plante, tirant la seve du sol et de celle du bébé, buvant le lait maternel. La renaissance de Serge est en rapport direct avec le refleurissement du Paradou au printemps. Si le convalescent est décrit comme un bébé qui tète ou comme une plante qui se remet à fleurir, les plantes, par contre-coup, prennent les qualités de l'enfance:

"C'était une enfance. Les verdures pâles se noyaient d'un lait de jeunesse, baignaient dans une clarté blonde. Les arbres restaient puerils, les fleurs avaient des chairs de bambin, les eaux étaient bleues d'un bleu naïf de beaux yeux grands ouverts. Il y avait, jusque sous chaque feuille, un reveil adorable" (FM 1333)(79)

Le docteur Pascal vit une expérience analogue à celle de Serge, bien que dans un contexte moins allegorique. Son amour pour Clotilde prend, au milieu de la nature, l'aspect d'une renaissance végétale:

"Elle, abritée un peu par son ombrelle, s'épanouissait, heureuse de ce bain de lumière, ainsi qu'une plante de plein midi; tandis que lui, refleurissant, sentait la seve brulante du sol lui remonter dans les membres, en un flot de virile joie" (DP 1081).

On voit par ce qui précède que le thème de la renaissance végétale se rattache à l'opposition entre nature et société. Renaissent comme des plantes ceux qui tournent le dos à la ville et retournent à la Grande Mere. Cependant, la régénération a un caractère provisoire. Les personnages prennent temporairement les traits d'une plante; chaque fois la société les re-transforme en animal. (80)

Bien que la regeneration se rapporte en général à la vie des personnages individuels, elle s'applique parfois à la société. A ce niveau, c'est l'image du fumier qui évoque la perspective d'une société renaissante du chaos. La valeur de l'image est double. La variante négative représente le Second Empire comme un tas

d'ordures sur lequel poussent les végétations parasites et empoisonnées de l'époque, les compagnies malhonnêtes:

"Il vendit le premier son nom à une compagnie véreuse, à une de ces sociétés qui poussèrent comme des champignons empoisonnés sur le fumier des spéculations impériales" (C 395-6).

De même, l'inceste de Renée et Maxime:

"Dans le monde affolé où ils vivaient, leur faute avait poussé comme sur un fumier gras de sucs équivoques, elle s'était développée avec d'étranges raffinements, au milieu de particulières conditions de débauche" (C 481).(81)

Dans ces passages, la fonction du fumier est proche de celle de la serre: le fumier et la serre résument chacun dans une image végétative l'influence morbide de la société. Cependant, le fumier offre la possibilité d'une conversion dont la serre est dépourvue. Si l'image du fumier prend un sens extrêmement défavorable dans les premiers romans du cycle, on constate une revalorisation de cette métaphore dans les romans ultérieurs. Zola y condamne toujours les institutions sociales du Second Empire, mais il penche vers le point de vue selon lequel ces institutions, si mauvaises soient-elles, constituent une condition peut-être indispensable pour amener le progrès. Ainsi, les vieux magasins qu'Octave Mouret fait démolir pour construire à leur place Au Bonheur des Dames sont le fumier nécessaire pour le Paris de demain.

"Mon Dieu! que de tortures! des familles qui pleurent, des vieillards jetés au pavé, tous les drames poignants de la ruine! Et elle ne pouvait sauver personne, et elle avait conscience que cela était bon, qu'il fallait ce fumier de misères à la santé du Paris de demain" (PB 748).(82)

Ce changement d'optique se manifeste clairement dans L'Argent. Dans ce roman (le dix-huitième du cycle), Zola reprend le thème de la spéculation qu'il avait déjà abordé dans La Curée, mais, tandis que l'image du fumier servait dans La Curée à condamner radicalement la spéculation et la société qu'elle représente, dans L'Argent elle est acceptée dans la mesure où elle favorise le progrès. Voici comment Mme Caroline exprime ce changement d'opinion:

"Alors, Mme Caroline eut la brusque conviction que l'argent était le fumier dans lequel poussait cette humanité de demain. (...) L'argent, empoisonneur et

destructeur, devenait le ferment de toute vegetation sociale, servait de terreau necessaire aux grands travaux dont l'execution rapprocherait les peuples et pacifierait la terre" (A 224)

".. la speculation regardée comme l'excès humain, l'engrais necessaire, le fumier sur lequel pousse le progres" (A 382);

".. l'argent, jusqu'à ce jour, était le fumier dans lequel poussait l'humanite de demain; l'argent, empoisonneur et destructeur, devenait le ferment de toute vegetation sociale, le terreau necessaire aux grands travaux qui facilitaient l'existence" (A 398).

On voit le changement de valeur que le fumier subit au cours des romans. Il est, dans les derniers romans, la condition necessaire au progres, la promesse d'une regeneration future, et constitue, en tant que telle, l'antipode de la serre.(83) A la fin du cycle, Zola change son attitude vis-a-vis de l'epoque qu'il decrit. Il ouvre la perspective d'un avenir meilleur, representé en termes d'une renaissance végétale. N'oublions pas pour autant, que Zola parle d'une humanité de "demain". Certes, il ouvre la perspective d'une societe meilleure, mais il la situe dans un avenir mythique sans lien direct avec la realite de l'époque.

- 1) Voir Henri Mitterand, L'Etude de la Bête humaine, t IV, pp 1705-1758
- 2) Il commente ainsi le choix du titre dans une lettre à Van Santen Kolff: "Quant au titre, La Bête humaine, il m'a donné beaucoup de mal, je l'ai cherché longtemps. Je voulais exprimer cette idée. L'homme des cavernes reste dans l'homme de notre dix-neuvième siècle, ce qu'il y a en nous de l'ancêtre lointain. D'abord, j'avais choisi: Retour atavique. Mais cela était trop abstrait et ne m'allait guère. J'ai préféré La Bête humaine, un peu plus obscur, mais plus large; et le titre s'imposera, lorsqu'on aura lu le livre" (édition Pleiade, IV, 1745)
- 3) Zola lui-même se sert, dans l'étude préparatoire du Docteur Pascal, du terme de "moi" dans un sens analogue à celui de Freud. "Sur le 'moi'. Pascal a donné un 'moi' solide à Clotilde, parce que le moi est le noyau solide qui résiste à l'impulsion ..." (t.V., p. 1578)
- 4) -> BH 1032, 1155, 1205, 1227, 1236, 1299. On retrouve l'idée de la rivalité préhistorique entre homme et femme dans Le Rêve. Angélique agit envers Félicien sous la pulsion d'une rivalité ancestrale. "il y avait, au fond de mon être, une autre femme qui se revoltait, qui avait crainte et méfiance de vous, qui se plaisait à vous torturer d'incertitude, dans l'idée vague d'une querelle à vider, dont elle aurait oublié la cause très ancienne. Je ne suis pas toujours bonne, il repousse en moi des choses que j'ignore" (R 908-9)
- 5) Il est intéressant d'ajouter que La Bête humaine est une réponse à Crime et Châtiment, dont une traduction française avait paru en 1885. Dans le roman de Dostoïevski, Raskolnikov revendique le droit au crime pour les êtres d'élite, en conséquence de quoi il prémédite et commet en toute lucidité le meurtre de la vieille usurière. Dans La Bête humaine, Zola oppose aux idées de Dostoïevski sa théorie du déterminisme héréditaire et du caractère involontaire du crime, exprime entre autres par la métaphore de la bête humaine.
- 6) -> R 828, 872, 906, 956.
- 7) -> R 866, 910.
- 8) Il est facile de reconnaître dans cette expérience la manifestation d'un erotisme infantile. Voir Freud, "Die infantile Sexualität" in: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, Fischer Studienausgabe, tome V, en particulier pp. 106-107. Dans cette perspective, la deuxième partie du passage peut être considérée comme l'expression involontaire d'une censure. L'effarement devant le vide équivaut à l'angoisse devant la transgression; le grain de plomb qui tue l'oiseau équivaut à la punition d'une instance

transcendante ou immanente (Dieu ou 'Sur-moi') qui empêche l'envol. Cependant, il serait erroné de conclure avec Jean Borie que l'oiseau dans l'oeuvre de Zola est une "image phallique" (Jean Borie, op.cit. p.108), car les oiseaux dans les passages cités connotent une extase féminine.

- 9) -> PA 977, 1003, 1087.
- 10) -> C 374, 430; CP 1144; AS 685 (cf. C 598); PA 1004, 1073; 1077-79, N 1309; PB 481.
- 11) Le nom de la rue n'est pas choisi arbitrairement: le terme de "moineaux" est associé ailleurs à des jeunes filles séduisantes. Trouche "s'était offert pour conquérir 'ces petits coeurs', comme il nommait les jeunes filles; mais le prêtre, inquiet de ses regards luisants, lui avait formellement interdit de mettre les pieds dans la cour. Il se contentait, lorsque les religieuses tournaient le dos, de jeter des friandises aux 'petits coeurs', comme on jette des miettes de pain aux moineaux" (CP 1143-44); AS 728.
- 12) -> BH 1046, 1299, 1309, 1320, 1326; Flore: BH 1039, 1180, 1247, 1255, 1257, 1271.
- 13) -> G 1201, 1398, 1399, 1400, 1454; T 528, T 621, T 780. Dans La Bête humaine, la passion de Philomène, la maîtresse de Pecqueux, est associée à l'image d'une cavale maigre: "... la chair brûlée de continuels desirs, avec la tête longue, aux yeux flambants, d'une cavale maigre et hennissante" (BH 1061).
- 14) -> D 427, 426, 475, 498, 629, 631, 664, 670, 688, 696, 705, 748, 761, 876.
- 15) Jean Borie, op.cit., 153, 156.
- 16) Au vocabulaire des métaphores du cheval appartiennent également "dompter", "indomptable", "cabrer", "débrider", "éperonner" (BD 697; A 170; DP 994) et, par antithèse: "refrèner" (PB 159, 221) et des expressions comme: "remonter sur sa bête" (AS 651). Ces métaphores personnifient également des forces naturelles ou sociales: "le galop infernal des millions" (C 390); "le galop enragé des vagues" (JV 1112).
- 17) Un autre animal pluriforme est Félicité Rougon. Elle est comparée à une cigale, une fouine, une chatte, une mouche.
- 18) -> ER 218, 132; T 677. 4;18) -> ER 218, 132; T 677.
- 19) -> D 425, 429, 506, 507, 558, 720.
- 20) -> D 774-779. À la fin de Nana, Zola annonce le sort qui attend les troupes françaises à l'aide de la même image: "Des torches passaient encore, secouant des flammeches; au loin, les bandes moutonnaient, allongées dans les ténèbres, pareilles à des troupeaux menés de nuit à l'abattoir, et ce vertige, ces masses confuses, roulées par le flot, exhalaient une terreur, une grande pitié de massacres futurs" (N 1480-81). La métaphore des bandes moutonnantes présente une particularité intéressante. Nous avons cité le verbe moutonner comme exemple d'une métaphore dont le premier

sens métaphorique, c'est-à-dire l'allusion possible à un mouton est éliminée par l'emploi courant de ce verbe comme terme aquatique. (=> 1.2. Rapports Paradigmatiques). La seule exception, probablement involontaire, est constituée par le passage que nous venons de citer. "Moutonner" y entre dans un paradigme de métaphores maritimes: moutonnaient, roulees, flot - (série qui s'amplifie si l'on prend en considération la description de la foule à la page précédente: "on voyait les coulees de la foule rouler comme un torrent") - qui en actualisent le sens aquatique, mais le verbe se rattache également à quelques métaphores grégaires. Sous l'influence de ces termes (troupeaux, abattoir), le sens premier de "moutonner" est ranimé. Curieusement, le passage que nous venons de citer oriente le sens de "moutonner" successivement dans les deux directions que la métaphore a prises dans le temps.

- 21) Le boeuf symbolise parfois la grossièreté, cf. par exemple Gouraud dans La Curée (C 343, C 395), mais il renvoie surtout à la fatigue causée par un travail trop lourd, le plus souvent collectif (les paysans sont des "boeufs harassés" FM 1272). Eugène Rougon, le berger par excellence, est dompté à son tour par Clorinde: "Rougon, affolé, effrayant, la face pourpre, se ruait avec un souffle haletant de taureau échappé (.). Muette à son tour, elle quitta le mur, elle s'avança superbement au milieu de l'écurie; et elle tournait sur elle-même, multipliant les coups, le tenant à distance, l'atteignant aux jambes, aux bras, au ventre, aux épaules; tandis que, stupide, énorme, il dansait, pareil à une bête sous le fouet d'un dompteur" (ER 118-119).
- 22) -> G 1143, 1185, 1275, 1298, 1325. L'évolution des métaphores animales dans Germinal a été étudiée par J.P. Davoine, "Métaphores animales dans 'Germinal'", dans Études Françaises 4, no.4, novembre 1968, pp. 383-393. J.P. Davoine observe que les métaphores des animaux individuels utilisées dans les premiers chapitres sont remplacées plus loin par des métaphores collectives (les fourmis, le troupeau).
- 23) La métaphore de la fourmilière évoque également l'agitation du coron (".. toutes les femmes gesticulaient, se parlaient dans le visage, au milieu d'un tumulte de fourmilière en révolution" G 1226) et une foule nombreuse, vue à distance: ".. un flot de peuple qui roulait sous le soleil, pareil à une traînée de fourmis" (G 1265) (=> 3.1.3. La Curée), -> G 1188 (insectes humains), G 1174, 1296 (taupes). Voir G. Woollen "Germinal une vie d'insecte", dans Les Cahiers Naturalistes 50, 1976, pp. 97-106. Woollen souligne le sens social de la métaphore de la fourmi: la fourmilière symboliserait la solidarité du coron. Voir également Ph. Bonnefis, "Le Bestiaire d'Émile Zola", dans Europe 468-469 (1968), pp. 97-110.
- 24) -> G 1376, 1395, 1417.

- 25) Les metaphores "chien" ("chienne", "chiens"), "aboyer", "caniche" sont illustrees par 212 exemples.
- 26) -> G 1258, BH 1079, 1115, 1315. La serie de metaphores qui identifie Denizet a un limier est associee a celle qui compare l'interrogatoire a un piege: BH 1312, 1321.
- 27) D'autres personnages-chiens sont Antoine Macquart (FR; DP), Clorinde (ER, elle porte le collier de l'empereur), Gervaise (AS), Muffat (N), Colomban (BD), Catherine (G), Cabuche (BH), Massias (A) et Weiss (D).
- 28) -> PB 59, 121, 228, 230, 236.
- 29) -> CP 1113, 1121, 1183, 1193, 1194.
- 30) -> T 565, 612.
- 31) La metaphore de l'âne est proche de celle du chien. L'âne est, comme le chien, un animal completement domestique, mais qui, contrairement à son compagnon d'infortune ne se revolte jamais: CP 956, 1150, JV 851; T 665.
- 32) A propos d'Angelique, le narrateur note: "... sa belle sante, sa jeunesse ardente galopaient en cavales echappees" (R 955). La metaphore animale en apparence positive se revele etre en realite ambivalente quand on prend en consideration le contexte dans lequel elle parait. Le contexte rappelle l'opposition entre heredite et milieu que nous avons traitee plus haut. Il associe la metaphore de la cavale a l'influence irrepressible des forces hereditaires qui empêchent Angelique d'accéder à la serenite mystique de son milieu. Voici le contexte: "Parfois, elle croyait avoir vaincu, il se faisait un grand silence en elle, il lui semblait se voir, comme elle aurait vu une etrangere, toute froide, agenouillee en fille obeissante, dans l'humilite du renoncement: ce n'était plus elle, c'était la fille sage qu'elle devenait, que le milieu et l'education avaient faite. Puis, un flot de sang montait, l'etourdissait; sa belle sante, sa jeunesse ardente galopaient en cavales echappees; et elle se retrouvait avec son orgueil et sa passion, toute a l'inconnu violent de son origine" (R 955).
- 33) -> VP 695, 741; genisse: JV 1109; veau: FR 96; T 703.
- 34) -> N 1184, 1260, 1290; JV 1023, 1027, 1029; T 443.
- 35) Un passage exceptionnel du Ventre de Paris montre les Quenu comme un troupeau de cochons heureux. Leur boucherie est "un coin de bonheur raisonne, une mangeoire confortable, où la mere, le pere et la fille s'étaient mis a l'engrais" (VP 654). Pourtant il est evident que la metaphore ne connote pas ici une valeur positive; Zola s'en sert pour associer de maniere ironique le menage du boucher à ses marchandises.
- 36) Zola aimait beaucoup les animaux domestiques. Il s'est fait photographe avec tous les chiens qui, dans la periode de Medan, faisaient partie de la famille. Bonhomme, le cheval dont Pascal parle ici, porte le même nom que le cheval de Zola à Medan.
- 37) -> G 1499, 1537; BH 1268; D 730.

- 38) -> VP 631, 789; FM 1265-1269; T 448, 451, 470, 577; G 1254.
- 39) -> JV 818, 824, 926, 1009-1013 Le nouveau chien est "étranger", un "sale personnage" (JV 1064, 1119). -> O 198.
- 40) -> FR 89, 94, 150, 305.
- 41) -> CP 1162, A 34; D 480.
- 42) -> C 416, 419, 584.
- 43) La louve prend quelquefois le sens positif d'une mere defendant ses enfants. Dans La Faute, Desiree protege les oiseaux qu'elle soigne contre le Frere Archangias "d'un air de louve prête a mordre" (FM 1279).
- 44) Son fils Victor qui fait son apparition dans l'Argent herite de son caractère de loup: A 157, 158, 159. L'Abbe Faujas est simultanément un loup (CP 966), un dompteur de loup (CP 1045, 1048) et un aigle (CP 911, 1166).
- 45) Cuche possede: "une agilité de loup, vivant en bete que la faim jette sur toutes les proies" JV 1114; Porquier CP 1033; les abbés Fenil et Faujas sont representes comme des renards qui s'entre-devorent CP 1139, Denise et Mouret BD 469; T 393 L'expression "avoir vu le loup" (AS 717) est expliquee dans Le Bestiaire d'Amour de Richard de Fournival (mort en 1260). "La nature du loup est telle que lorsqu'un homme le voit avant qu'il ait vu cet homme, le loup en perd toute sa force et toute sa hardiesse; et si le loup voit l'homme le premier, l'homme en perd la voix, à tel point qu'il lui est impossible d'articuler un mot. Cette nature, on la trouve dans l'amour entre homme et femme. Car quand il y a amour entre eux deux, si l'homme peut decouvrir le premier, par l'attitude de la femme elle-meme, que celle-ci l'aime, et qu'il est assez habile pour le lui faire reconnaître, elle perd par la suite la force de refuser son amour" (dans: Gabriel Baiocotto (red.), Bestiaires du Moyen Age, Paris, Stock, 1980, pp.132-133).
- 46) Voir Jean Ricardou "La Métaphore, Aujourd'hui", dans Problemes du Nouveau Roman, Paris, Seuil, 1967, pp. 125-158.
- 47) La domination de Muffat par Nana s'exprime dans des scenes ou Muffat, dompté, se laisse traiter en animal domestique: "elle le traita en animal, le fouailla, le poursuivit a coups de pied. 'Hue donc! hue donc! ... Tu es le cheval ... Dia, hue! sale rosse, veux-tu marcher!' D'autres fois, il etait un chien" (N 1460-61). La scene rappelle celle dans laquelle Eugene Rougon est dompté par Clorinde (voir note 21).
- 48) -> BH 1031, 1280, 1281. La même image est utilisee pour evoker la lutte entre les employes d'Au Bonheur, BD 542, 481, 535.
- 49) Cf. également T 811 "... la vermine sanguinaire et puante des villages deshonorable et rongant la terre".
- 50) -> T 377, 566; A 59, 77; D 462, 556, 644, DP 4219.
- 51) L'accusation revient à plusieurs reprises et dans les memes termes: A 24, 182, 278.

- 52) -> G 1384. Dans un passage de La Debâcle, le terme de 'juiverie' évoque métaphoriquement des bêtes de proie. A propos des rodeurs qui suivent les armées (les "détrousseurs de cadavre"), le narrateur parle d'une "basse juiverie de proie". (D 743).
- 53) Cf. également la description de la Seine dont "l'eau couleur d'encre, moirée d'écailles d'or vivantes, avait une respiration grosse et douce de colosse endormi" (ER 215).
- 54) Il est probable que Zola a emprunté le nom de cette héroïne au Gerusalemme Liberata de Tasse. "Clorinde nous est présentée, dès le chant II, comme celle qui, déjà en son âge le plus tendre, méprisait la mollesse de son sexe, les travaux féminins, mais domptait le cheval, maniait la lance et l'épée" (Charles Baudouin, Le Triomphe du Héros, p. 130).
- 55) Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, p. 282.
- 56) -> Archangias FM 1443; Zidore AS 479; BD 687; BH 1065; pour l'expression "faire peau neuve" voir ER 20, N 1165. Dans l'œuvre de Taine, on trouvera un certain nombre de paradigmes métaphoriques identiques à ceux privilégiés par Zola. Dans Origines de la France contemporaine, Taine développe la métaphore de la chasse, compare l'aristocratie de l'Ancien Régime à une branche desséchée de l'arbre de la société, la Révolution à un insecte qui change de peau, et l'historien à un médecin; enfin, il oppose la métaphore de la sève (= l'essence) à celle du poison. Il est probable que Taine a influencé non seulement les idées déterministes que Zola défend plus tard avec tant de verve dans ses écrits théoriques et ses romans, mais également les moyens stylistiques dont il se sert.
- 57) Guy Robert, op.cit., p. 175.
- 58) Voici les traits de caractère que Francis Ponge attribue aux végétaux: "chez eux, pas de soucis alimentaires ou domiciliaires, pas d'entre - dévoration: pas de terreurs, de courses folles, de cruautés, de plaintes, de cris, de paroles. Ils ne sont pas les corps seconds de l'agitation, de la fièvre et du meurtre" (Francis Ponge, Le Parti pris des Choses, Paris, Gallimard, 1979, p. 80). Philippe Bonnefis qui fait un certain nombre de remarques sur les métaphores animales chez Zola dans son article "Le Bestiaire d'Emile Zola" constate l'opposition entre les images animales et végétales. Le corpus dont il se sert n'est pas assez étendu pour justifier certaines généralisations qu'il fait, par exemple que l'image animale est un témoignage d'équilibre.
- 59) -> Les Artaud: FM 1231, 32, 1488, 1237, 1309; Les Fouan: T 391; T 720; Delphin T 571. "Deracinement": T 762 (Delphine); T 492; A 73 (Mme Caroline); R 829; DP 1154 (Clotilde replantée).
- 60) Les équivalences s'établissent comme suit. Terre : sève : plante = mère : lait : enfant. Cf. également le "lait des plantes" (FM 1315, 1333). (=> 2.2. La Grande Mère).

- 61) -> JV 871, 875, 1103.
- 62) -> FM 1326, 1340, 1399.
- 63) La description montre Christine quand elle vient de quitter sa ville natale, Clermont-Ferrand, et débarque à Paris. Plus tard sa fraîcheur végétale disparaîtra.
- 64) -> DP 938, 954, 1064, 1081, 1129, 1154, 1209; Henriette (La Débâcle) a une chevelure "d'un blond clair d'avoine mûre (D 554); Angélique (Le Rêve) s'épanouit comme une fleur (R 915) et se développe en un lis pâle (La Bête humaine). Le lis connote chez elle un élan mystique; de la même façon, l'adoration de l'oncle Bachelard pour sa petite amie Fifi est associée à "la petite fleur bleue" (PB 131, 357).
- 65) -> Mme Hennebeau est "trop mûre" (G 1206); "tu les aimes avancées, toi! Ce n'est pas mûres, c'est blettes qu'il te les faut" (N 1186); "laisser monter ses filles en graine (PB 98); femmes fanées: PB 203, BH 1065, A 237.
- 66) -> C 440; "Cueillez-vous la verveine ou cueillez-vous la pervenche?" C 563. Que Maxime Saccard soit comparé à une "fleur blonde" (C 555) est la preuve de sa féminité et une conséquence de l'influence pervertisseuse du milieu mondain.
- 67) Dans ce passage, les métaphores végétales se doublent d'un rapport métonymique: l'amour ressemble aux herbes folles et aux coquelicots qui poussent près de Silvère et de Miette. Zola choisit ces plantes à dessein parce qu'elles servent d'indices prémonitoires au sort tragique des deux amants. L'herbe folle symbolise l'étourderie de leur aventure amoureuse et révolutionnaire; le coquelicot, dont Zola souligne la nature éphémère, prédit leur mort prématurée, tandis que le "cœur saignant" annonce la balle fatale qui frappera Miette au cœur.
- 68) -> C 573; CP 1201; O 162; R 862; A 397; D 773, 903; DP 1029, 1216.
- 69) Ajoutons que Zola montrait, à l'égard du socialisme naissant, une tolérance et une curiosité qui se distinguaient favorablement de l'attitude généralement réactionnaire de ses confrères. -> G 1315, 1383. La métaphore du ferment évoque également la montée imminente d'une génération révolutionnaire: G 1250, 1274. Quelques études importantes sur la question ouvrière chez Zola sont Henri Mitterand, l'étude de Germinal (ed. Pléiade t.III), Aimé Guedj, "Les Révolutionnaires de Zola", dans Les Cahiers naturalistes 36, 1968, pp. 123-137, André Wurmser, "Les Marxistes, Balzac, Zola", dans Les Cahiers naturalistes 10, 1964, pp. 137-148.
- 70) Philippe Hamon, Un Discours contraint p. 423 et pp. 427-28. En ce qui concerne l'arbre généalogique, consulter la 'note' que Zola ajoutait à la version de l'arbre publiée dans Une Page d'Amour et les études d'Une Page et du Docteur Pascal par Henri Mitterand, à la fin des tomes II et V de l'édition de la Pléiade. Les deux versions de l'arbre furent ajoutées en appendice à cette édition.

- 71) Voici quelques passages de la 'Note', jointe a la version de l'arbre, publiee dans Une Page "Je me decide a joindre a ce volume l'arbre genealogique des Rougon-Macquart Deux raisons me determinent La premiere est que beaucoup de personnes m'ont demande cet arbre Il doit, en effet, aider les lecteurs a se retrouver parmi les membres assez nombreux de la famille dont je me suis fait l'historien La seconde raison est plus compliquee Je regrette de n'avoir pas publie l'arbre dans le premier volume de la serie, pour montrer tout de suite l'ensemble de mon plan (.) Dans ma pensee, il est le resultat des observations de Pascal Rougon, un medecin, membre de la famille, qui conduira le roman final, conclusion scientifique de tout l'ouvrage Le docteur Pascal l'eclairera alors de ses analyses de savant" etc (PA 799-800)
- 72) Quelquefois, Pascal etend le compare de l'arbre, ou plus precisement du chene, aux peuples qui se groupent en "une foret humaine" (DP 1018) La famille est une seule fois comparee a une foret (DP 1106) Le plus souvent, Pascal limite d'un ton peremptoire la hauteur de l'arbre a cinq generations ("Regarde notre Arbre. il ne compte que cinq generations"), mais il suffit de rappeler les paroles citees plus haut pour constater que cette limitation est arbitraire. Les termes de "souche", de "racine", et de "branche" ont donc une valeur plus relative que Pascal ne veut le faire croire.
- 73) -> FR 61, 301, FM 1237; R 842, DP 1002, 1006, 1019.
- 74) L'arbre genealogique (etat 1893) publie comme piece annexe dans l'edition de la Pleiade attribue incorrectement Victor a tante Sidonie L'arbre original, reproduit en fac-simile en tete du Docteur Pascal, montre que Victor descend d'Aristide Rougon (Saccard).
- 75) Voir l'Arbre, etat de 1893.
- 76) Voir T S Eliot, Hamlet and His Problems (1919) Philippe Bonnefis consacre quelques observations au symbolisme vegetal chez Zola dans son article "Interieurs naturalistes" (dans: Intime, Intimite, Intimisme, Universite de Lille III 1976, pp 163-199). Selon Bonnefis, Zola distribue les voix du discours de la botanique "la botanique dira le vice dans La Curee, les aspirations de l'ame dans Le Reve, la sante dans La Faute" (p 168). Nous croyons au contraire que le discours de la botanique est univoque, qu'il repete le refrain de la generation humaine et se definit par opposition a la degenerescence, associee, elle, au discours zoologique Les metaphores vegetales, dans La Curee, ne disent donc pas le vice, mais marquent le passage du regne vegetal au regne animal, des forces generatrices de la nature aux forces corruptrices de la culture
- 77) -> PB 66, 258; A 315 La serre est un lieu commun de la litterature decadente. Voir Michael Riffaterre, "Traits

decadents dans la Poesie de Maeterlinck", dans La Production du Texte, Paris, Seuil, 1979, pp. 199-215, et Michel Lemaire, Le Dandysme de Baudelaire a Mallarme, Paris, Klincksieck, 1978.

- 78) Ailleurs, Renée est decrite dans les memes termes comme "une fleur de serre" (C 497) "On ne pouvait voter contre un pouvoir qui faisait pousser, dans le terreau des millions, une fleur comme cette Renee, une si etrange fleur de volupte' (C 475) La degenerescence de plante en bete est accompagnee de la transformation de la seve-sang en poison Dans La Fortune des Rougon, Pascal, revant sur la famille, entrevoit le developpement de l'arbre genealogique sous le Second Empire. Les metaphores qu'il utilise jalonnent le trajet du regne vegetal corrompu vers le regne animal Pascal montre d'abord les "poussees" de la famille, sa "souche" et ses "branches diverses", ensuite la 'seve acre" et les "germes" qui connotent la degenerescence de la nature vegetale, finalement, l'avenir qui se revele comme une "meute d'appetits". "Et il songeait a ces poussees d'une famille, d'une souche qui jette des branches diverses, et dont la seve acre charrie les memes germes dans les tiges les plus lointaines, differemment tordues, selon les milieux d'ombre et de soleil. Il crut entrevoir un instant, comme au milieu d'un éclair, l'avenir des Rougon-Macquart, une meute d'appetits lâches et assouvis, dans un flamboiement d'or et de sang" (FR 301) -> DP 1009, 1022
- 79) La vie des protagonistes est liee au deroulement des saisons, elle suit un cycle vegetal. Serge et Albine "s'epanouissent" au printemps, en automne, Serge quitte le Paradou et Albine meurt Mais la nature vegetale d'Albine enleve a sa mort son aspect tragique. Si elle meurt, c'est pour mieux renaitre au printemps suivant, "... ses yeux glaces comme l'eau des sources, les membres raidis comme les branches nues, le sang dormant le sommeil de la seve. Elle vivrait leur existence jusqu'au bout, jusqu'a leur mort. Peut-être avaient-ils deja resolu qu'a la saison prochaine elle serait un rosier du parterre, un saule blond des prairies, ou un jeune bouleau de la forêt" (FM 1511-12). -> ER 210, AS 520.
- 80) On se rappelle le sort de Coupeau, de Nana, de Florent et de Serge. Pascal et Pauline Quenu sont deux exceptions. Pourtant, le dernier regain de forces de Pascal sera suivi aussitot de sa mort; Pauline Quenu devient un être vegetal prospere, mais elle restera frustree dans ses espoirs maternels.
- 81) -> BD 729, 747, 757; G 1179.
- 82) -> A 149, 223. Le frere Archangias remarque a propos de la bâtardise des Artaud: "Ces Artaud poussent dans la bâtardise, comme dans leur fumier naturel" (FM 1272). Eugene Rougon condamne la democratie comme un "fumier de mediocrites" (ER 44). Dans La Debacle, l'idee d'une

régénération sociale se manifeste à travers l'image analogue d'un champ en friche: "cette grandiose et monstrueuse conception de la vieille société détruite, de Paris brûlé, du champ retourné et purifié, pour qu'il y poussât l'idylle d'un nouvel âge d'or" (D 911); "le champ ravagé était en friche" (D 912).

- 83) Nous terminerons ce chapitre par quelques remarques sur le totémisme. Qu'est-ce que le totémisme? Le terme désigne un ensemble extrêmement compliqué de phénomènes religieux et sociaux. Van Gennep qui dressa en 1920 l'inventaire des théories sur le totémisme (L'état actuel du problème totémique, Paris, 1920) distingue quarante et une théories différentes et le nombre s'est accru depuis. En majorité, ces théories sont de type "particulariste", c'est-à-dire qu'elles s'occupent de la description des rites d'un peuple particulier. Elles expliquent la valeur exceptionnelle d'un animal ou d'une plante par l'importance économique et sociale qu'ils ont pour la communauté. Un exemple récent est l'étude de Roy Willis, Man and Beast (London, Hart-Davis, Mac Gibbon, 1974), qui étudie le symbolisme animal dans trois tribus africaines. Plus rares sont les théoriciens qui se hasardent à fournir une explication "universaliste" du problème. L'anthropologue Radcliffe-Brown est de leur nombre. Il définit le totémisme en termes globaux comme l'expression rituelle d'une interdépendance entre l'ordre social et l'environnement naturel. C'est moins la description détaillée des rites d'un peuple particulier qui l'intéresse que l'organisation de son système totémique et la façon dont il classe le monde animal et végétal (A.R. Radcliffe-Brown, Structure and Function in Primitive Society, London, 1952). Après lui, un autre théoricien, Claude Lévi-Strauss, a continué dans cette voie. Dans un grand nombre de travaux consacrés au totémisme (nous pensons en particulier au Totémisme aujourd'hui, Paris, P.U.F., 1962, et à La Pensée sauvage, Paris, Plon, 1962), Lévi-Strauss a montré que le totémisme n'est qu'une variante d'un mode de penser universel. Deux aspects principaux de sa théorie sont à retenir ici. D'abord, Lévi-Strauss affirme que le système totémique est lié à la communauté par une relation de parenté. Dans La Pensée sauvage, il spécifie cette relation comme un rapport de contiguïté (métonymique), un rapport d'analogie (métaphorique) ou comme une combinaison des deux. Ensuite, Lévi-Strauss insiste sans cesse sur la grande cohérence interne des systèmes totémiques. Le totémisme est, selon lui, une "logique des classifications", thèse qui rejoint le principe fondamental du structuralisme, selon lequel la fonction de l'élément dépend de la position qu'il occupe à l'intérieur du système. Le nombre et la diversité des classifications sont infinis. Lévi-Strauss souligne que les classifications ne sont pas fixes ou même

stables, mais au contraire flexibles. Puisque leur but est de résoudre les conflits devant lesquels la société se voit placée, les systèmes s'adaptent continuellement à la situation du moment. Selon Lévi-Strauss le totémisme doit être considéré comme une activité qui arrange et ré-arrange les éléments naturels à l'intérieur d'un système d'équivalences et d'oppositions.

Dans quelle mesure peut-on parler de totémisme à propos des métaphores animales et végétales dans les Rougon-Macquart? Certes, si nous comparons les Rougon-Macquart aux rites des peuples indigènes, sur lesquels les études "particularistes" nous informent, un tel rapprochement serait faux. Tout au plus pourrait-on constater que les métaphores gardent les vestiges d'une pensée archaïque, disparue depuis longtemps de notre société. Si nous adoptons par contre le point de vue "universaliste", selon lequel le totémisme est une activité sociale universellement répandue, nous pouvons dire que les métaphores animales et végétales des Rougon-Macquart relèvent de cette activité.

Cette constatation met en lumière un aspect crucial de la structure métaphorique des Rougon-Macquart. Il est évident que l'origine de la plupart des métaphores individuelles remonte à un passé très ancien. Le loup cruel, le renard rusé, l'âne bête font partie d'un répertoire archétypal dont on peut suivre les traces dans les bestiaires médiévaux et latins et dans les croyances qui les précèdent. De même, l'origine des métaphores végétales remonte aux religions préhistoriques de la Grande Déesse. Les métaphores font, en d'autres termes, partie d'un savoir institué, d'une "culture de relais", à laquelle Zola emprunte des images pour enluminer sa chronique. Or nous savons que ces images s'organisent selon les équivalences suivantes, plantes:animaux = génération:dégénérescence = nature (Bonne Mère):société (Mère Terrible). Bien que les composantes de cet ensemble remontent à un passé archaïque, il serait inutile d'y chercher également l'origine de sa structure, le propre de l'activité totémique résidant dans la (ré)organisation d'éléments plus ou moins stables à l'intérieur d'un système flexible, destiné à la solution des problèmes sociaux de l'époque. Nous établirons dans notre conclusion un lien entre cette structure et la situation sociale de la fin du XIXe siècle

Le comparant et le compare des metaphores sociales relèvent du meme domaine semantique. Pourtant, un decalage sensible les separe. Le compare se compose de l'ensemble des pratiques sociales sous le Second Empire. le monde des affaires, la politique, les loisirs, l'art et la science. Le comparant se compose de deux ensembles opposes: d'une part les paradigmes de la religion et de la royaume qui evoquent, tout en exagerant l'importance, l'exterieur pompeux de la societe bourgeoise; d'autre part les paradigmes de la bataille et du brigandage qui revelent, egalement en l'exagerant, le dessous veritable et honteux de cette societe. L'opposition entre l'exterieur brillant mais trompeur et l'interieur sordide est fondamentale pour cette categorie

4.1 LES FIGURES DE LA SUR-ESTIMATION

4.1.1 les cultes

Les metaphores du culte religieux et de la domination royale sont liees a la vie sociale. Bien que ces deux series s'entremelent le plus souvent, les metaphores royales representent l'organisation du pouvoir, centre autour d'un homme fort, tandis que les metaphores religieuses renvoient aux valeurs principales de la bourgeoisie: l'argent et la femme.

Mamon

L'importance de l'argent dans la societe bourgeoise est comparable à celle de Dieu dans le culte catholique. Famille bourgeoise par excellence, les Gregoire vivent exclusivement de leurs actions minières:

"...les Gregoire avaient maintenant une foi obstinée en leur mine. Ça remonterait, Dieu n'était pas si solide. Puis, à cette croyance religieuse, se melait une profonde gratitude pour une valeur, qui, depuis un siecle, nourrissait la famille a ne rien faire. C'était comme une divinite a eux, que leur egoisme entourait d'un culte, la bienfaitrice du foyer, les berçant dans leur grand lit de paresse, les engraisant a leur table gourmande" (G 1198) (1).

De quelle nature est ce culte du Mamon et, surtout, comment fonctionne-t-il? D'abord il est un moyen de dissimulation. Le commerçant bourgeois cache la nature pecuniaire de ses affaires sous un extérieur pompeux dont il emprunte les éléments au culte catholique. Saccard donne au premier établissement de sa banque (l'Universelle) l'apparence d'une sacristie.

"Et ce qui frappait (.) c'était cet air de severite, un air de probite antique, fleurant vaguement la sacristie (.). On avait la sensation de penetrer dans une maison devotee. (...) il s'ingenia des lors a developper cette apparence austere de la maison, il exigea de ses employes une tenue de jeunes officiants, on ne parla plus que d'une voix mesuree, on reçut et on donna l'argent avec une discretion toute cléricale" (A 139).

Le magasin d'Au Bonheur evoque, a premiere vue, tout un culte de la femme:

"A droite et a gauche, des pieces de drap dressaient des colonnes sombres, qui reculaient encore ce lointain de tabernacle. Et les confections etaient là, dans cette chapelle elevee au culte des graces de la femme" (BD 392) (2).

Mais c'est un leurre. En réalité, la femme est offerte en sacrifice au Mamon, dont la nature cruelle est revelee a travers l'image d'un monstre vorace qui eblouit, saisit et déchire ses victimes (=> 2 3.2. les monstres-machines)

Il est interessant de voir comment les metaphores changent de caractere a mesure que la description s'approche du centre du magasin. Tandis que l'exterieur hypocrite est decrit en termes empruntes a l'Eglise catholique, le mecanisme reel est revele par des references aux cultes paiens primitifs. Quand L'homme, le caissier principal, portait le premier million, gagne en un seul jour, vers la caisse centrale,

"les confections, la parfumerie, les dentelles, les châles, s'etaient ranges avec devotion, comme sur le passage du bon Dieu. De proche en proche, le brouhaha s'elevait, devenait une clameur de peuple saluant le veau d'or" (BD 800).

Dans d'autres romans, la veneration de l'argent est associee au culte du Moloch. Saccard (La Curee) etablit son Credit Viticole dans un hotel qui combine l'impression d'honnêtete religieuse, evoquee par la façade, à une peur sacree pour la divinite primitive du coffre-fort à l'interieur:

"L'hôtel (...) semblait être le temple grave et digne de l'argent; et rien ne frappait le public d'une émotion plus religieuse, que le sanctuaire, que la Caisse, où conduisait un corridor d'une nudité sacrée, et où l'on apercevait le coffre-fort, le dieu, accroupi, scellé au mur, trapu et dormant, avec ses trois serrures, ses flancs épais, son air de brute divine" (C 417-18).

Quand Saccard établit sa banque dans un nouvel établissement trop voyant, Mme Caroline craint que l'équilibre labile entre le paraître et l'être ne soit troublé:

"Sa crainte avouée, son argument, pour combattre tout ce luxe, était que la maison y perdait son caractère de probité décente, de haute gravité religieuse. Que penseraient les clients, habitués à la discrétion monacale, au demi-jour recueilli du rez-de chaussée de la rue Saint-Lazare, lorsqu'ils entreraient dans ce palais de la rue de Londres" (A 229).

Le nouvel établissement permet le libre accès aux coffres-forts qui, au lieu d'être enfermés dans un Saint des Saints impénétrable, sont exposés au public:

"Dans le sous-sol, où se trouvait le service des titres, des coffres-forts étaient scellés, immenses, ouvrant des gueules profondes de four, derrière les glaces sans tain des cloisons, qui permettaient au public de les voir, rangés comme les tonneaux des contes, où dorment les trésors incalculables des fées" (A 229).

La présentation métaphorique des coffres-forts correspond à celle de l'alambic dans le sous-sol de l'Assommoir (=> 2.3.3. les machines-monstres). Les deux objets sont décrits à la fois comme un tonneau et un four, installés dans un sous-sol et exposés au public derrière une vitre claire. Il est facile de reconnaître dans les deux cas l'archétype de la Mère Terrible. La métaphore du tonneau et surtout celle de la gueule de four en sont des indices indéniables dont nous avons démontré ailleurs l'importance (=> 2.3.3. les machines-monstres). Dans Germinal, le coffre-fort est le plus explicitement présenté comme un monstre vorace. Les mineurs en parlent sur un ton de crainte religieuse:

"Sa voix avait pris une sorte de peur religieuse, c'était comme s'il eût parlé d'un tabernacle inaccessible, où se cachait le dieu repu et accroupi, auquel ils donnaient tous leur chair, et qu'ils n'avaient jamais vu" (G 1141).

Au cours de la greve, les mineurs prennent ce dieu pour la cible principale de leur fureur.

"le travail demanderait des comptes au capital, a ce dieu impersonnel, inconnu de l'ouvrier, accroupi quelque part, dans le mystere de son tabernacle, d'ou il suçait la vie des meurt-de-faim qui le nourrissaient! On irait la-bas, on finirait bien par lui voir la face aux clartes des incendies, on le noierait sous le sang, ce pourceau immonde, cette idole monstrueuse, gorgée de chair humaine!" (G 1383-84) (3).

L'attitude du dieu rappelle nos remarques sur la steatopygie, la position assise, caracteristique de la Grande Deesse. Cette association s'impose d'autant plus que le coffre-fort, ainsi que l'alambic et la mine est installe dans la terre (=> 2 3 3 les machines-monstres).

Recapitulons: les metaphores religieuses sont etroitement liees à l'argent. Elles montrent que l'argent est la valeur principale de la societe bourgeoise. La circulation de l'argent est associee a deux types de cultes religieux: la religion catholique et le culte prehistorique du Moloch/Mere Terrible. Les deux cultes s'articulent selon un rapport d'être et de paraître: le culte catholique dissimule la pratique pecuniaire sous une apparence hypocrite (le paraître); le culte du Moloch la denonce comme un ogre insatiable et revele sa nature veritable (l'être).

le culte de la femme

Le culte de la femme ne peut être entièrement dissocie de celui de l'argent. Les deux cultes s'associent dans les cas où la femme gere une entreprise. Les boutiquieres dans Le Ventre unissent dans leur personne le rituel quasi-sacre voue a la femme et a l'argent. La charcuterie des Quenu-Gradelle est une "chapelle du ventre" (VP 637) où Quenu remplit "devotement" les devoirs que lui prescrit sa "vocation" (VP 643). Quenu est l'officiant d'un culte dont Lisa constitue le centre. Elle trône derriere son comptoir et les clients viennent "en procession" admirer "l'ame, la clarté vivante, l'idole saine et solide de la charcuterie" (VP 653) qui les regarde "avec sa belle face tranquille de vache sacrée" (VP 695). Louise Mehudin (la belle Normande) est presentee de maniere analogue. Elle marche "au milieu d'une evaporation d'algues vaseuses; elle etait, avec son grand corps de deesse, sa pureté et sa pâleur admirables, comme un beau marbre ancien roulé par la mer" (VP 739). La nature des marchandises confere a chacune des marchandes une divinité particulière: la charcutiere est une "vache sacrée", la

poissonniere un 'marbre roule par la mer', les idoles sont dans les deux cas associees a l'immolation et au cannibalisme. Cette association est surtout elaboree dans les descriptions consacrees a Renee et a Nana. L'appartement de Renee est "un sanctuaire" ou les dentelles

"se noyaient dans un demi-jour religieux. A cote du lit, de ce monument dont l'ampleur devote rappelait une chapelle ornee pour quelque fete, les autres meubles disparaissaient" (C 477). (4)

Renee elle-meme apparait d'abord à Maxime comme une "deesse (...) d'une grace antique", mais elle prend peu a peu les traits d'un "monstre a tete de femme", un Sphinx qui finit par le reduire a une proie inoffensive (C 484-489) (5).

Nana inspire aux hommes un melange de faiblesse et de peur qui rappelle l'extase des croyants a l'approche de Dieu. Le comte Muffat

"devot, habitue aux extases des chapelles riches, retrouvait exactement ses sensations de croyant, lorsque, agenouille sous un vitrail, il succombait a l'ivresse des orgues et des encensoirs. La femme le possedait avec le despotisme jaloux d'un Dieu de colere" (N 1459)

Cette adoration illimitee confere à Nana non seulement l'eclat de l'idole, mais egalement le pouvoir reel associe metaphoriquement a la royaute, pouvoir dont elle se sert pour ruiner les bourgeois. Dans son cas, le paradigme du culte religieux (valeurs) et celui de la royaute (pouvoir) s'enchevetrent. Voici la description de son lit fantastique

"le lit d'or et d'argent qui rayonnait avec l'eclat neuf de ses ciselures, un trone assez large pour que Nana put y etendre la royaute de ses membres nus, un autel d'une richesse byzantine, digne de la toute-puissance de son sexe, et ou elle l'etait a cette heure meme, decouvert, dans une religieuse impudeur d'idole redoutee. Et, pres d'elle, sous le reflet de neige de sa gorge, au milieu de son triomphe de deesse, se vautrait une honte, une decrepitude, une ruine comique et lamentable, le marquis de Chouard en chemise" (N 1462).

À ces deux paradigmes se mele enfin la paradigme du cannibalisme (=> 5.2. Les Metaphores Sadique-Anales):

"Nana, en quelques mois, les mangea goulument, les uns apres les autres. Les besoins croissants de

son luxe enrageaient ses appetits, elle nettoyait un homme d'un coup de dent (...). Cette fois, elle finit Steiner, elle le rendit au pavé, suce jusu'aux moelles, si vide, qu'il resta meme incapable d'inventer une coquinerie nouvelle" (N 1454-55).

Le paradigme religieux presente la femme comme une idole antique ou prehistorique a la plus grande gloire de laquelle les hommes sont immolés. Dans cette perspective on s'etonne de constater que Clorinde, l'heroine du Docteur Pascal, prend, aux yeux du docteur, l'aspect d'une idole byzantine:

"Elle etait comme une idole, le dos contre l'oreiller, assise sur son seant, chargee d'or, avec un bandeau d'or dans ses cheveux, de l'or à ses bras nus, de l'or à sa gorge nue, toute nue et divine, ruisselante d'or et de pierreries" (DP 1071).

La metaphore qui apparente Clorinde pour un instant a Renee et a Nana introduit un élément de soupçon dans la peinture, pour le reste impeccable, de cette fille. Plus loin, cette impression sera effacée par la grande quantité de metaphores qui la comparent à l'esclave Sunamite soumise à son maitre Pascal/David (=> 4.1.2. la royauté) (6).

art, science, socialisme.

En marge des deux cultes principaux, consacrés à l'argent et à la femme, trois activites sociales mineures, l'art, la science et le socialisme sont associees, elles aussi, a des cultes religieux. Les metaphores qui comparent l'art a une religion se concentrent dans L'Oeuvre. Les efforts artistiques des peintres Lantier et Bongrand et du romancier Sandoz, y sont comparés à des tentatives de fléchir le dieu farouche de l'art. En general les metaphores, empruntées au catholicisme renvoient au musee, aux Salons officiels, aux critiques d'art, bref, aux institutions qui representent les idees artistiques reçues et qui decident de l'acceptation ou du refus d'un peintre dans le circuit officiel. Le sol du salon officiel "sonnait sous les pieds, ainsi qu'un dallage d'église" (O 117) et Jory, le critique d'art est un "jeune pontife" (180). Sont exclus de cette église les peintres realistes: "c'est devant eux qu'on fermait systematiquement les portes du temple" (118). Leurs oeuvres sont exposees au Salon des Refusés. Le public qui y entre à la recherche du scandale se moque du tableau de Claude:

"Dites donc, quel est le sabot qui a fichu ça? (...). C'etait l' alleluia, l'éclat final des grandes orgues. 'Emmenez ma fille' dit la pâle madame Margaillan à l'oreille de Dubuche" (128).

Zola fait une nette distinction entre les institutions établies, résidences de l'école traditionnelle, et l'école réaliste qui s'efforce de renouveler la peinture. Tandis que la tradition est comparée au culte catholique, les expériences réalistes sont rapprochées d'un culte primitif, destiné à fléchir le dieu impitoyable de l'art. Christine, la femme de Claude, s'imaginait la peinture

"au fond d'un tabernacle farouche , devant lequel elle demeurait écrasée, comme devant ces puissants dieux de colère, que l'on honore, dans l'excès de haine et d'épouvante qu'ils inspirent. C'était une peur sacrée, la certitude qu'elle n'avait plus à lutter, qu'elle serait broyée ainsi qu'une paille, si elle s'entêtait davantage" (O 244).

Le paradigme est celui du dieu-Moloch que nous avons déjà rencontré à propos du coffre-fort et de la femme.

On s'étonne peut-être de ce que les deux paradigmes du Moloch et de la femme fatale, utilisés pour dénoncer les valeurs sociales principales, servent également à évoquer l'influence néfaste de l'art sur l'existence de Claude. Sans doute Zola a voulu condamner la stupidité et l'hypocrisie bourgeoises en représentant le circuit officiel artistique comme une église qui exclut et raille les peintres de vrai talent. Mais cela n'explique pas l'aspect terrifiant sous lequel l'art se présente à Claude. Il faut supposer que l'identification de l'art avec une idole fatale reflète les angoisses de Zola au sujet de sa propre vocation artistique, angoisse d'avoir sacrifié ses forces et sa vie à une entreprise littéraire dont il n'est pas sûr, au moment d'écrire ce roman, si elle a valu ce prix.

On retrouve des traces de la même obsession dans Le Docteur Pascal. Suivons de plus près l'élaboration du paradigme religieux à propos de la science. Dès La Fortune des Rougon, l'attitude de Pascal vis-à-vis de la science est caractérisée comme celle d'un moine (FR 67) (7). Dans le dernier roman qui lui est entièrement consacré, l'estime générale de la population a élevé le vieux médecin à un niveau divin. Les pauvres patients lui faisaient un accueil

"comme au sauveur , au messie attendu. Ces pauvres gens lui serraient les mains, lui auraient baisé les pieds, le regardaient avec des yeux luisants de gratitude. Il pouvait donc tout, il était donc le bon Dieu, qu'il ressuscitait les morts!" (DP 956).

Clotilde se comporte comme une "croyante" vis-à-vis de son "maître âgé et tout-puissant" (DP 1067) et même le narrateur confère à Pascal une "divine bonté" (1146). Manifestement, le respect devant le médecin, surtout devant le médecin expérimental, touche ici à l'apothéose. Mais plus qu'à un dieu, Pascal est identifié à un martyr/saint. Un dur conflit l'oppose à sa mère, Félicité Rougon. Elle considère l'observation scientifique des tares de la famille, enregistrée par Pascal dans d'énormes dossiers et résumée dans le célèbre Arbre généalogique, comme une menace pour la réputation de la famille. Quand Pascal meurt, Félicité se saisit des dossiers et les brûle avec l'aide de Martine, la vieille servante de Pascal. L'épisode est accompagné d'une longue métaphore filée qui représente Pascal comme un martyr de la science et la destruction de ses papiers comme un autodafé, réminiscent du martyre de Giordano Bruno:

"Elles s'accroupissaient, se noircissaient les mains à repousser les débris mal consumés, si violentes dans leurs gestes, que des mèches de leurs cheveux gris pendaient sur leurs vêtements en désordre. C'était un galop de sorcières, activant un bûcher diabolique, pour quelque abomination, le martyre d'un saint, la pensée écrite brûlée en place publique, tout un monde de vérité et d'espérance détruit";

"..le grondement de l'incendie mettait comme un rôle de meurtre (...). Vous êtes des voleuses, des assassines!.... C'est un meurtre abominable que vous venez de commettre! Vous avez profané la mort, vous avez tué la pensée, tué le génie" (DP 1199-1201).

De ce meurtre, Pascal sort "auréolé" (1204); le fragment unique de l'Arbre qu'on réussit à sauver du feu est gardé comme "une relique sainte" (1203). A propos du conflit entre Félicité et Pascal une remarque s'impose analogue à celle que nous avons faite pour L'Oeuvre. L'action ignoble des deux femmes dépeint une bourgeoisie vindicative, dont Félicité est la représentante la plus féroce. Mais cela n'exclut pas la haine démesurée que cette mère nourrit contre son fils. Félicité, décrite comme une vieille sorcière est une incarnation de la Mère Terrible. Si Zola insiste sur le conflit entre son alter ego et cette mère effroyable, c'est que le roman reflète ses propres angoisses vis-à-vis de la création romanesque, comparable sur tant de points à l'entreprise scientifique de Pascal (8).

L'attitude critique de Zola vis-à-vis du socialisme est suffisamment connue (=> 3.2.1. le corps végétal). Les

personnages qui, dans les Rougon-Macquart, représentent le socialisme Silvere (FR), Florent (VP), Etienne (G), pour ne nommer que les plus importants, sont caracterises comme des enervés. Leurs idées ne sont pas enracinées dans la réalité concrète, tellement chère aux naturalistes, elles se perdent dans un avenir lointain et utopique. Aime Guedj a observé à juste titre que les révolutionnaires de Zola n'ont aucune prise sur la société et que la révolte des mineurs dans Germinal se produit malgré eux. Les métaphores reflètent ce scepticisme, elles comparent le socialisme naissant à la première église chrétienne, ses adhérents aux premiers chrétiens, enthousiasmés par le rêve d'un monde meilleur, animés d'une ferveur apostolique. C'est le cas de Silvere (FR) qui se crée une "étrange religion sociale" (FR 185), de Leroi (dit Canon) dans La Terre, "les yeux flamboyants, la face noyée d'une extase prophétique" (T 686) et de Florent (VP) qui doit à son emprisonnement à Cayenne une gloire de martyr tandis que ses paroles sont écoutées comme des "actes de foi" (VP 746). Sigismond (L'Argent), ayant

"connu Karl Marx, était devenu le rédacteur le plus aimé de sa Nouvelle Gazette rhénane et, dès ce moment, sa religion s'était fixée, il professait le socialisme avec une foi ardente" (A 41) (9).

Dans Germinal, le paradigme se déploie dans toute sa largeur. Etienne Lantier qui répand le socialisme parmi les mineurs, prend en peu de temps une stature d'"apôtre". Ses premiers convertis, les Maheu

"...avaient l'air de comprendre, approuvaient, acceptaient les solutions miraculeuses, avec la foi aveugle des nouveaux croyants, pareils à ces chrétiens des premiers temps de l'église qui attendaient la venue d'une société parfaite" (G 1279)

Bientôt les mineurs affluent en masse et la réunion en plein air où ils se rassemblent évoque la réunion de l'église en plein air.

"Une exaltation religieuse les soulevait de terre, la fièvre d'espoir des premiers chrétiens de l'Eglise, attendant le regne prochain de la justice" (G 1380) (10).

L'image de la première Eglise révèle l'attitude ironique de Zola vis-à-vis du socialisme, ironie qui faisait défaut dans l'évocation religieuse de l'art et des sciences.

Les metaphores du culte religieux cotoient celles de la royaute ou s'y enchevetrent (11), mais une difference importante distingue les deux paradigmes. Le culte religieux renvoie a une valeur (argent ou sexe feminin), la royaute connote un pouvoir et s'organise autour du personnage charge de ce pouvoir. Dans Les Rougon-Macquart, le paradigme de la royaute est intimement lie a la prise du pouvoir par les Rougon. On sait que les membres de la branche des Macquart sombrent dans la misere et l'alcoolisme tandis que les membres de l'autre branche profitent de la revolution pour occuper les postes importants. Ces hommes puissants, Eugene Rougon (ministre), Aristide Saccard (banquier), Octave Mouret (directeur de magasin) et Pascal Rougon (homme de science), sont compares a des rois. En tete de cette lignee avide de pouvoir se trouve une femme Felicite Rougon. Elle est la force motrice de l'ambition familiale. A Plassans elle tire parti de la revolution pour fonder sa "dynastie". Elle occupe ses "Tuileries", situees dans la ville neuve, le quartier influent de Plassans, et de la elle dirige les affaires locales. "elle semblait grandir sur ses pieds de naine, et courber toutes les echines autour d'elle, d'un regard de reine victorieuse" (CP 952). En apparence, la direction de la ville est assumee par son mari, Pierre Rougon, qui reussit a se faire elire maire apres la "defense" de Plassans contre les insurges, mise en scene par les Rougon eux-memes. Rougon presente ses tripotages comme une campagne heroique et il reussit en effet a creer une legende qui le compare a Ulysse (CP 239), Cesar (241), Leonidas aux Thermopyles (280), Napoleon a Austerlitz (242, 255) et au Christ (256-259), hyperboles epiques qui, par contraste avec la faiblesse reelle de Rougon, creent un effet comique.

On peut dire que la carriere des Rougon et l'evolution de l'Empire ont partie liee. Rougon arrive au pouvoir pendant la revolution de 1852 et il dechoit de sa grandeur le 3 septembre 1870 quand il apprend la catastrophe de Sedan et l'ecroulement de l'Empire. A cette occasion Felicite fait semblant egalement de renoncer a son pouvoir:

"L'ecroulement du regime, dont il se flattait d'etre un des fondateurs, semblait l'avoir foudroye. Aussi Felicite affectait-elle de ne plus s'occuper de politique, vivant desormais comme une reine retiree du trone" (DP 925).

Les derniers descendants de la lignee meurent de degeneration, comme il convient a une dynastie illustre. La mort de Charles Rougon, arriere-petit-fils de Felicite, symbolise la fin de l'Empire. Charles

"avait une grace elancee et fine, pareil a un de ces petits rois exsangues qui finissent une race, couronnes de longs cheveux pâles, légers comme de la soie",

"Sa blancheur de lis augmentait, devenait une pâleur de mort. (...) la tete couchee dans le sang, au milieu de sa royale chevelure blonde epandue, pareil a un de ces petits dauphins exsangues, qui n'ont pu porter l'exécrable heritage de leur race" (DP 965, 1104) (12).

Entre l'avenement de la famille au début du cycle et sa dechéance a la fin se situent les histoires des hommes forts. Saccard dans La Curée est principalement associe à un roi à cause de ses dépenses élevées. Il vit "sur le pied d'une dotation de prince" (C 462) et habite un hotel "royal" (331). Dans L'Argent, c'est moins le niveau des dépenses qui compte que la façon dont Saccard organise sa banque.

"Le personnel venait d'être augmenté encore, il dépassait quatre cents employes; et c'était maintenant à cette armee que Saccard commandait, avec un faste de tyran adore et obéi, car il se montrait tres large de gratifications. En réalité, malgré son simple titre de directeur, il regnait" (A 229).

Le conseil d'adminstration ressemble à une réunion de ministres:

"Le fauteuil du president était un véritable trône, dominant les autres fauteuils, qui s'alignaient, superbes et graves, ainsi que pour une reunion de ministres royaux" (A 247) (13).

Le pouvoir de Gundermann, l'adversaire redouté de Saccard, se traduit également par des métaphores royales. Les visiteurs du banquier voient "un Gundermann regner sur un trône plus solide et plus respecté que celui de l'empereur" (A 92). Les métaphores de la royauté connotent, outre le pouvoir, l'idée d'apparat, de pompe. Cette connotation situe la royauté sur l'axe du paraître et de l'être, dont nous parlerons plus loin.

Le deuxieme descendant puissant est Octave Mouret, directeur du Bonheur des Dames. Une serie importante de metaphores le peint comme un prince qui gère despotiquement son entreprise. Bordoncle, son assistant,

"etait devenu un des lieutenants du patron, le plus cher et le plus écoute, un des six intéressés qui aidaient celui-ci à gouverner le Bonheur des

Dames, quelque chose comme un conseil de ministres sous un roi absolu Chacun d'eux veillait sur une province" (BD 418) (14).

Cependant, la métaphore de la royauté renvoie, surtout dans ce roman, à la hiérarchie des vendeurs et notamment à la puissance de Mme Aurelie, la première vendeuse du rayon de la confection. "...dans sa majesté de première, son visage prenait l'enflure d'un masque empâté de César" (BD 437) Mme Aurelie est le chef de la famille Lhomme: son mari travaille comme caissier principal et leur fils comme caissier de détail. Le roman compare, non sans ironie, cette famille à une dynastie royale (15).

Le pouvoir quasi absolu d'Eugène Rougon, le ministre, est comparé à celui d'un dieu hindou, romain ou chrétien (16):

"...il jouait son rôle de Dieu, damnant les uns, sauvant les autres, d'une main jalouse. Un immense orgueil lui venait, l'idolâtrie de sa force et de son intelligence se changeait en un culte régle. Il se donnait à lui-même des régalis de jouissance surhumaine" (ER 218).

Si la métaphore royale proprement dite fait défaut dans l'analyse de son comportement, c'est que Rougon doit son pouvoir à un prince véritable, Louis-Napoléon, la seule personne à laquelle il se soumette (ou dise se soumettre). Cela étant, il est difficile de comparer Rougon à un roi (17).

Le dernier Rougon qui se comporte comme un roi est le docteur Pascal. Les métaphores ont ceci de particulier qu'elles comparent Pascal au roi David et Clotilde à l'esclave Sunamite. La représentation métaphorique correspond à un pastel fait par Clotilde:

"...elle évoquait la scène tendre du vieux roi David et d'Abisaïg, la jeune Sunamite (...) elle termina les visages en quelques coups de crayon: le vieux roi David, c'était lui, et c'était elle, Abisaïg, la Sunamite" (DP 1077-78) (18).

L'image du vieux roi biblique fait ressortir la puissance, ou mieux, le prestige du vieux savant, mais la ressemblance avec les autres Rougon s'arrête là. La royauté de Pascal ne résulte pas, comme chez les autres membres de la famille, de la possession d'un pouvoir. Les métaphores bibliques caractérisent Pascal comme un homme digne et tragique ("Et, résigné à l'aumône, David continua sa marche au bras d'Abisaïg, le vieux roi mendiant s'en alla de porte en porte" DP 1124). Un détail narratif souligne cette différence. Dans le cas de Félicité, de Saccard, d'Eugène Rougon et de Mouret, la comparaison avec des personnes royales est contrebalancée par des métaphores

empruntées à la lutte ou à la cuisine qui révèlent les objectifs véritables de la famille et les moyens dont elle se sert pour les atteindre. Ces métaphores "basses" confèrent une valeur ironique aux métaphores de la royauté. Dans le cas de Pascal, cet aspect fait défaut. Nulle distance ironique ne sépare le point de vue de Pascal de ceux du narrateur et de Zola lui-même. Zola prend d'autant plus au sérieux la royauté de ce protagoniste qu'il identifie l'entreprise du savant avec sa propre entreprise romanesque (19).

4.2 LES FIGURES DE LA SOUS-ESTIMATION

L'aversion que la bourgeoisie inspire à Zola se manifeste de deux manières complémentaires. La première forme d'aversion, qui englobe les paradigmes du culte religieux et de la royauté, repose sur un phénomène de sur-estimation: la comparaison de la banque avec une église, du boudoir féminin avec une chapelle et du pouvoir politique et social avec la royauté exagèrent l'apparence extérieure, dénoncent l'hypocrisie et suggèrent une vérité brutale sous-jacente. L'autre, dont nous aborderons maintenant l'étude, se caractérise par la sous-estimation. Elle réduit les diverses activités sociales à des variantes de la lutte: corps-à-corps ou campagne militaire.

4.2.1 les batailles

Le paradigme de la campagne militaire joue un rôle plus ou moins important dans six romans. Dans Germinal, il est associé à plusieurs phénomènes sociaux: le socialisme naissant, le comportement des mineurs pendant la grève et le conflit entre les compagnies minières (20). Dans La Conquête de Plassans, la politique locale est décrite en termes d'une confrontation militaire entre les bonapartistes d'une part et les légitimistes d'autre part. Les quartiers de la ville sont des camps ennemis entre lesquels Félicité Rougon réussit à créer un "terrain neutre": son salon jaune où elle reçoit les membres de tous les partis. Faujas, chargé par Paris de réconcilier les bonapartistes avec les légitimistes, voit sa mission couronnée de succès pendant la "bataille décisive" des élections (21).

Dans deux romans, L'Argent et Au Bonheur des Dames, le paradigme se développe dans toute son ampleur. Dès le début de L'Argent, la spéculation de Saccard à la Bourse est comparée à une bataille où, représentées comme des corps d'armée sous les ordres des généraux/directeurs, les fortunes s'affrontent. Saccard aimait

"..la lutte des gros chiffres, les fortunes lancees comme des corps d'armee, les chocs des millions adverses, avec les deroutes, avec les victoires, qui le grisaient" (A 57) (22).

La confrontation definitive entre les deux capitaux est racontee au chapitre X à travers une metaphore filée empruntée aux grandes batailles de Napoleon. Au debut, le triomphe apparent de Saccard est compare a quelques victoires celebres. Saccard

"etait réellement grandi, soulevé d'un tel triomphe, que toute sa petite personne se gonflait, s'allongeait, devenait enorme (...). Ce fut sa grande journee, celle dont on parle encore, comme on parle d' Austerlitz et de Marengo (...) Massias et Sabatini soufflaient, rayonnants, comme au soir triomphal d'une grande bataille" (A 311)

Cependant Gundermann

"avait dans ses caves son milliard, d'inepuisables troupes qu'il envoyait au massacre, si longue et meurtriere que fût la campagne" (A 313)

et Saccard devait de plus en plus reculer, il

"reprenait sa place de combat, près de son pilier, vivait dans l'hallucination de la victoire toujours possible. En chef d'armee convaincu de l'excellence de son plan, il ne cedait le terrain que pas a pas, sacrifiant ses derniers soldats, vidant les caisses de la société de leurs derniers sacs d'ecus, pour barrer la route aux assaillants" (A 315).

Petit à petit, l'évocation de Waterloo se substitue au souvenir des grandes victoires. Les diverses phases de la bataille historique fournissent la trame des événements de la deuxième partie du chapitre (23). Daigremont, speculateur et aide de Saccard, joue le rôle de Grouchy:

"Saccard, radieux, certain de vaincre, arrêta sur-le-champ le plan de la bataille, tout un mouvement tournant d'une rare hardiesse, emprunté aux plus illustres capitaines: d'abord, au debut de la Bourse, une simple escarmouche pour attirer les baissiers et leur donner confiance; puis, quand ils auraient obtenu un premier succes, quand les cours baisseraient, l'arrivee de Daigremont et de ses amis avec leur grosse artillerie, tous ces millions inattendus, debouchant d'un pli de terrain, prenant les baissiers en queue et les culbutant" (A 321).

Mais au moment voulu, la trahison de Daigremont scelle la défaite de Saccard:

"Au lieu des secours attendus, était-ce une nouvelle armée ennemie qui débouchait des bois voisins? Comme à Waterloo, Grouchy n'arrivait pas, et c'était la trahison qui achevait la déroute" (A 328).

C'est la fin: les cours s'effondrent et causent la faillite de l'Universelle. Les actions, désormais sans aucune valeur, sont jetées sur le sol et ressemblent à des morts, restes sur le champ de bataille. Mme Mechain qui ramasse les titres dépréciés est comparée à un corbeau rodant parmi les cadavres. Elle

"dominait de son énorme personne grasse le champ de bataille. Son vieux sac de cuir noir était posé près d'elle, sur la rampe de pierre. En attendant d'y entasser les actions dépréciées, elle guettait les morts, telle que le corbeau vorace qui suit les armées, jusqu'au jour du massacre" (A 332) (24).

Le parallèle entre Saccard et Napoléon est poursuivi jusqu'à la fin du roman. Des allusions à l'exil de Napoléon dans l'île d'Elbe, de sa fuite et de son retour en France s'entremêlent au récit de la fuite de Saccard, forcé de quitter Paris après sa faillite, mais préparant sa rentrée (25).

L'image de la bataille napoléonienne se retrouve dans le Bonheur des Dames. La préparation et le déroulement des grandes ventes font songer à une bataille, dirigée du haut de l'escalier par Octave Mouret. Les métaphores ressemblent à celles utilisées dans L'Argent, bien que le paradigme soit ici moins développé. Après les "suprêmes secousses" de la vente,

"c'était comme un champ de bataille encore chaud du massacre des tissus. Les vendeurs, harassés de fatigue, campaient parmi la débandade de leurs casiers (...). On longeait avec peine les galeries du rez-de-chaussée, obstruées par la débandade des chaises; il fallait enjamber, à la galanterie, une barricade de cartons (...). Mêmes ravages en haut, dans les rayons de l'entresol: les fourrures jonchaient les parquets, les confections s'amoncelaient comme des capotes de soldats mis hors de combat" (BD 499-500).

Nous avons déjà remarqué plus haut que la brutalité avec laquelle Mouret maintient l'ordre parmi ses employés et le cynisme avec lequel il exploite les clientes sont palliés par le personnage de Denise (=> 2.3.4. la lutte entre monstre et héros). L'histoire d'amour qui se déroule entre elle et Mouret dissimule le

mecanisme de la vente. Au niveau metaphorique, l'idylle est representee comme la faiblesse d'un homme de guerre qui, victorieux sur le champ de bataille, est vaincu par une femme

"..dans ce frisson du triomphe dont tremblait sa chair, en face de Paris devore et de la femme conquise, il eprouva une faiblesse soudaine, une defaillance de sa volonte, qui le renversait a son tour, sous une force superieure C'etait un besoin irraisonnable d'etre vaincu, dans sa victoire, le non-sens d'un homme de guerre pliant sous le caprice d'un enfant, au lendemain de ses conquetes" (BD 799) (26).

Deux personnages, Claude Lantier et Mme Josserand, sont compares a des generaux, mais leur role par rapport aux hommes de guerre veritables est marginal. Claude Lantier, le peintre, est presente comme le chef d'une armee d'artistes qui engage la bataille avec l'art academique

"On se sentait la dans une bataille, et une bataille gaie, livree de verve, quand le petit jour naît, que les clairons sonnent, que l'on marche à l'ennemi avec la certitude de le battre avant le coucher du soleil" (O 124).

Mais Claude echoue. Il perd la bataille parce que l'ecole etablie se sert de toutes sortes de moyens ignobles, representes metaphoriquement comme des guet-apens. Le refus d'une de ses toiles par le jury du salon officiel est le coup de grace:

"Toute la haine de l'originalite dereglee, de la concurrence d'en face dont on a eu peur, de la force invincible qui triomphe, meme battue, grondait dans l'eclat des voix. (...) des bras s'agitaient menaçants, des phrases partaient comme des balles. (...) au fond des vanites ravagees, il y avait des blessures a jamais saignantes, les duels au couteau dont on agonisait en souriant" (O 278-79) (27).

Enfin, si Zola presente Mme Josserand comme un general qui mene ses filles dans le combat pour un mari, c'est dans le but d'opposer ironiquement cette campagne aux grandes batailles sociales decrites ailleurs.

"..se recueillant, jetant un dernier coup d'oeil autour de la salle à manger, comme pour voir si elle n'oubliait aucune arme, elle prit un air terrible d'homme de guerre qui conduisait ses filles au massacre, et dit ce seul mot d'une voix forte: 'Descendons'" (PB 80-81).

Après bien des "campagnes inutiles" (PB 56), elle remporte la victoire quand sa fille Berthe épouse Auguste Vabre. Toute ridicule que soit l'image d'un chef de guerre entouré de ses troupes, cette métaphore grotesque vise une pratique bourgeoise tout à fait réelle et sérieuse (28).

4.2.2 brigandages et corps-à-corps

La métaphore de la campagne militaire connote, malgré sa valeur en général négative, des éléments de grandeur, de sublime, d'héroïsme même. Ces aspects manquent dans les variantes sournoises de la lutte: le brigandage et l'assassinat. Quelques traces de ces paradigmes se trouvent dans les romans que nous venons de citer: Au Bonheur et L'Argent. La bataille entre Saccard et Gundermann prend quelquefois la forme abjecte du corps-a-corps ("...ce duel de Saccard et de Gundermann dans lequel le vainqueur perdait tout son sang, ce corps-a-corps" A 314-15), qui peut même dégénérer en une forme de cannibalisme ("Se battre, être le plus fort dans la dure guerre de la speculation, manger les autres pour ne pas qu'ils vous mangent" A 57). Dans le Bonheur, on trouve, en marge du paradigme dominant de la vente/bataille, la lutte sourde que les employés livrent entre eux. Cette lutte est également associée à un corps-à-corps avec des éléments cannibales:

"...tous n'avaient qu'une idée fixe, déloger le camarade au-dessus de soi pour monter d'un échelon, le manger s'il devenait un obstacle (...). Derrière Hutin, il y avait Favier, puis derrière Favier, les autres, à la file. On entendait un gros bruit de machoires. Robinau était condamné, chacun déjà emportait son os" (BD 542) (30).

Dans Le Ventre de Paris, le duel central oppose les "gras" aux "maigres". L'idée selon laquelle le mécanisme social se réduit à un conflit entre ceux qui mangent (les gras) et ceux qui sont mangés (les maigres) est avancée par Claude Lantier. "...il finit par classer les hommes en Maigres et en Gras, en deux groupes hostiles dont l'un dévore l'autre, s'arrondit le ventre et jouit" (VP 805) (31).

La métaphore du brigandage se développe en un paradigme majeur dans trois romans consacrés entièrement ou en partie à la politique locale et nationale: La Fortune des Rougon, La Conquête de Plassans et Son Excellence Eugène Rougon. En 1848, la famille des Rougon, depuis longtemps "à l'affût", voit enfin venir sa chance: après la chute de la République, Louis-Napoléon prend le pouvoir et permet aux bourgeois ambitieux d'occuper les postes importants. La carrière politique de la famille, inspirée par l'appât du gain et l'arrivisme est décrite à

travers des metaphores du brigandage. Au moment ou Eugene Rougon part pour Paris, son frere Aristide comprend que l'heure est venue de tenter sa chance:

"L'oreille au guet, en embuscade, il se mit à regarder autour de lui, comme un voleur qui cherche un bon coup à faire (...). Il attendit, flairant une catastrophe, pret à étrangler la premiere proie venue" (FR 66).

Le meme metaphore s applique aux autres Rougon:

"La revolution de 1848 trouva donc tous les Rougon sur le qui-vive, exasperés par leur mauvaise chance et disposes a violer la fortune, s'ils la rencontraient jamais au détour d'un sentier. C etait une famille de bandits a l'affût, prêts a détrousser les evenements. Eugene surveillait Paris; Aristide rêvait d'egorger Plassans".

"Ce fut la Republique que volerent ces bandits à l'affût, après qu'on l'eût égorgée, ils aiderent à la détrousser (FR 72; 76).

Dans La Conquête, les intrigues de l'abbé Faujas, chargé par le gouvernement de gagner Plassans au bonapartisme, sont presentées comme des tentatives d'un "chef de brigands" ou d'un "luttteur" pour étrangler la ville.

"La ville avait une innocence de fille au berceau. L'abbé Faujas tendit les bras d'un air de defi ironique, comme s'il voulait prendre Plassans pour l'etouffer d'un effort contre sa poitrine robuste" (CP 916) (32).

Son Excellence Eugene Rougon est entièrement consacré à la politique. Il est interessant de suivre la façon dont plusieurs paradigmes metaphoriques s'y enchevêtrent. Deux paradigmes mineurs, empruntés au théâtre et à la foi religieuse, traduisent l'impression que la politique donne du dehors. Lors de la naissance du prince imperial en 1856, Rougon prononce à la Chambre un discours qu'il termine par ces paroles:

"Le Corps legislatif devient donc à cette heure la voix meme de la nation pour offrir à l'auguste Enfant l'hommage d'un respect inalterable, d'un devouement à toute épreuve, et de cet amour sans bornes qui fait de la foi politique une religion dont on bénit les devoirs" (ER 28) (33).

Le deuxième paradigme, celui du théâtre, apparaît également dans les moments où la politique se présente officiellement. L'ouverture, par le ministre, des travaux de construction d'un chemin de fer est "mise en scène" comme au théâtre. La Chambre elle-même ressemble à un théâtre où le public "quitte une loge de théâtre avant la tombée du rideau, lorsque le héros de la pièce a lancé sa dernière tirade" (ER 31). Les métaphores de la foi et du théâtre attirent l'attention sur l'extérieur trompeur de la politique, sur le côté "paraître". Mais le roman vise avant tout à montrer son mécanisme intérieur, à dévoiler "l'être". Dans ce but, Zola se sert de deux paradigmes métaphoriques fortement développés: celui de la lutte et celui de la finance. Du point de vue financier, la politique est une entreprise où l'homme politique passe des contrats. Il "achète" l'appui d'un nombre de confiants et "paye" ses "dettes" en faveurs politiques. Le tout est une question de "devoirs", si l'on veut prendre ce terme du discours officiel dans un sens non plus moral, mais financier. De tels rapports contractuels lient Rougon à ses fidèles. Rougon reçoit leur appui, en contrepartie, comme l'observe l'un des fidèles, "Rougon contracte aujourd'hui une dette envers nous. Rougon ne s'appartient plus" (ER 52) (34). Fatalement, Rougon engage plus de dettes qu'il n'en peut payer ("il a contracté une dette que sa vie entière ne réussirait pas à payer" ER 307) et, à partir du moment où le grand homme n'est plus capable de remplir ses "devoirs", les fidèles se détournent de lui et provoquent sa chute. Rougon est caractérisé par rapport aux autres hommes politiques comme un lutteur qui impose sa volonté par des coups de poing. Sa force brutale n'a rien de commun avec les manières galantes bien qu'autrement dangereuses, de son confrère Marsy:

"Oh! moi, j'ai des pattes, n'est-ce pas? C'est pour cela que nous ne nous sommes jamais entendus avec Marsy. Lui, sabre galamment le monde, sans tacher ses gants blancs. Moi, j' assomme" (ER 77).

La métaphore qui convient le mieux à la politique de Rougon est celle de la boxe.

"Il a une façon brutale de pousser les gens qui leur casse le nez contre les murs... D'ailleurs, avec ses coups de poing à assommer les boeufs, le voilà de nouveau par terre. Merci! je n'ai pas envie de le ramasser une seconde fois!" (ER 309).

Les métaphores de la lutte se rapprochent de celles de la domestication (=> 3.1.2. la domestication), de la chasse (=> 3.1.3. la curee) et du cannibalisme (=> 5.2. Les Métaphores Sadique-Anales). Les métaphores de la chasse caractérisent les rapports entre Rougon d'une part et ses fidèles et rivaux

d'autre part Aux moments de victoire, les fideles vivent dans une sorte de symbiose avec leur idole:

"Le ministre, ce n'etait pas seulement lui, mais eux tous, qui etaient comme des dependances de sa personne. (...) il les defendait avec emportement, comme il aurait defendu les dix doigts de ses mains" (ER 219).

Mais quand Rougon, affaibli, chancelle, ils se metamorphosent en une troupe de rats qui fait preuve d'une cruaute cannibalesque. La rivale la plus redoutee de Rougon, Clorinde, considere le ministre comme une proie qu'elle engraisse pour un regal futur:

"Elle couvait toujours Rougon des yeux, elle le voulait grand, comme si elle eût reve de l' engraisser de puissance, pour quelque regal futur" (ER 190).

Clorinde fait penser a une chatte guettant une souris:

"Elle aurait pu tenter déjà de l'étrangler entre ses doigts effilés; mais elle voulait l'etrangler net; et c'etait une jouissance, cette longue patience qu'elle mettait à regarder pousser ses ongles" (ER 321).

Dans les discussions entre Clorinde et Rougon, la question de leur rivalite politique est ouvertement traitee en termes de cannibalisme:

"'Vous avez donc peur qu'on ne vous mange ?' (...) 'Je suis trop gros, ça ne passerait pas. - Oh! si l'on avait bien faim!' dit-elle tres serieusement, apres avoir paru consulter son appetit" (ER 275) (35).

Les paradigmes de la lutte et de la finance dénoncent la nature réelle de la politique par sous-estimation. Ces deux paradigmes sont en contraste avec les metaphores religieuses qui exagerent l'exterieur trompeur de la politique par sur-estimation. Enfin, la métaphore théâtrale montre le decalage entre ces deux aspects, l'être et le paraître.

4.2.3 les plaies

La métaphore de la lutte se rapporte non seulement à des phenomenes sociaux comme la speculation ou la politique, mais également à la vie psychique. Zola utilise la metaphore du couteau, planté dans la chair vive d'une victime pour concretiser l'idée d'une blessure morale. Macquart montre "à nu les

blessures saignantes de son envie" (FR 144), tout l'etre de Florent "saignait d'humiliation" (VP 717), Claude Lantier garde 'au coeur la plaie secrete de la decheance de sa mere" (O 43), Maurice 'saignait de Sedan, ainsi que d'une plaie vive, toujours irritee, que le moindre revers suffisait a rouvrir' (D 860) Voici quelques exemples de ce paradigme dont le comparant est assez limite, le compare par contre tres etendu (36). Quelques domaines de compares reviennent frequemment. les sentiments d'amour, les tentations qui assaillent les personnes saintes et les taches qui souillent le blason de la famille Rougon Seule, Felicite Rougon est preoccupee par ces souillures Tout au long du Docteur Pascal, elle s'efforce de faire disparaître la documentation sur les tares de la famille, reunie par Pascal. L'une de ces tares, le scandale provoque par le fils que Maxime a eu a dix-sept ans d'une servante, est pour la vieille dame "toute une plaie vive de la famille a fermer" (DP 964) Une autre tare est l'oncle Macquart, buveur insatiable Quand il meurt (la scene celebre de la combustion spontanee), Felicite cache a peine sa joie "cette plaie de la famille , cette abomination de l'oncle allait se cicatriser enfin (DP 1100) (37)

Applique aux rapports amoureux, le paradigme est plus etendu et varie Nous avons vu que la passion amoureuse est associee, dans la pensee de Zola, au besoin de tuer (=> 3 1 1. la bete humaine) Cette association joue un role dans Le Reve, roman en apparence idyllique, mais dans lequel les ruptures entre Angelique et Felicien sont comparees a des coups de couteau

'avait-elle eu raison de desesperer Felicien, de le renvoyer ainsi, avec la pensee qu'elle ne l'aimait pas, enfoncée en plein coeur, comme un couteau? () elle le suivait dans les rues, chez lui, pale, blesse a mort par elle, perdant le sang goutte a goutte' (R 902-3)

Angelique est a son tour blessee par l'amour de Felicien:

"elle cessa de sortir, de peur () de recevoir au coeur la blessure dont la souffrance, chaque fois, s'enfonçait davantage, et elle sentait que quelque chose mourait en elle, sa vie s'en allait goutte a goutte"(R 954) (38)

La metaphore de la blessure apparait egalement dans l'analyse des tentations auxquelles sont exposees les personnes saintes La lutte a tendance, chez eux, a s'interioriser.

L'abbé Mouret est protege contre les peches par la foi, comme par une cuirasse,

"Il marchait dans sa foi, ainsi que dans une cuirasse qui le protégeait contre les moindres souffles mauvais" (FM 1234),

"Une armure lui montait aux épaules, si impenétrable, que le monde s' emoussait sur elle" (FM 1449).

La vénération pour Marie est le premier signe de faiblesse qui préfigure son amour pour Albine:

"Avant d'engager la lutte suprême, il s'armait des épées flamboyantes de la foi. Un instant, il craignait de faiblir. Il lui avait fallu un heroïsme de martyr pour laisser ses genoux collés à la dalle, pendant que chaque mot d'Albine l'appelait" (FM 1463).

Enfin, une lutte s'engage entre Serge, (représenté comme un chevalier), et les peches qui l'assaillent:

"Il connaissait toutes les attaques du péché. Pas un jour ne se passait sans qu'il fût éprouvé. Le péché prenait mille formes, entrait par ses yeux, par ses oreilles, le saisissait de face à la gorge, lui sautait traîtreusement sur les épaules, le torturait jusque dans ses os. (...) il était seul, il pouvait agoniser sans honte. Le péché venait de l' abattre d'un tel coup, qu'il n'avait pas la force de quitter la marche de l'autel, où il était tombé" (FM 1478).

Dans les derniers exemples, les métaphores prennent petit à petit le caractère de personnifications. Le paradigme de la lutte se greffe sur celui qui représente les passions par des personnes: la lutte de Jacques Lantier contre les passions meurtrières, celle de Claude Lantier contre ses ambitions impuissantes, celle d'Hélène Grandjean contre la passion amoureuse (=> 2.1. Le Moi et le Ca) (39).

4.2.4 le dépouillement

Un paradigme modeste, associé à celui du brigandage, est le déshabillage ou depouillement.(40) Le sens courant de cette métaphore est le vol, mais parfois "deshabiller" renvoie à la médisance ("Avant de deshabiller les autres, on ferait bien de laver son propre linge sale", CP 964) ou, dans un sens plus général à la révélation des secrets de quelqu'un:

"C etait comme un brusque dechirement du voile ce qu'elle n avait pas voulu distinguer nettement jusque-la, ce qu'elle ne faisait que soupçonner en tremblant, elle le voyait a cette heure dans sa crudite affreuse, sans complaisance possible. Elle voyait Saccard a nu" (A 221).

Parfois le deshabillage renvoie a l'effronterie ("son effronterie provocante, nue et froide comme ses epaules", C 351), ou a des confidences faites ouvertement par des gens qui sont entre eux. "Sur la rue, on ne laisse rien voir, dans les jardins, au contraire, on ne se gene pas, on se deboutonne" (CP 934) Mais en general le deshabillage symbolise la depossession.:

"Des le lendemain de la faillite, le frere et la soeur s etaient depouilles de tout ce qu'ils possedaient, en faveur de l'actif, voulant rester nus, au sortir de cette aventure, comme ils y etaient entres nus, et la somme etait forte, pres de huit millions" (A 341)

C'est en ce sens que la metaphore revient frequemment dans L'Argent, La Terre et La Curee. Le passage le plus elabore decrit comment Renee a ete volée par Saccard et Maxime:

"C etaient ces gens qui l'avaient mise nue Saccard avait degrafe le corsage, et Maxime avait fait tomber la jupe. Puis, a eux deux, ils venaient d'arracher la chemise A present, elle se trouvait sans un lambeau, avec des cercles d'or, comme une esclave Ils la regardaient tout a l'heure, ils ne lui disaient pas. 'Tu es nue'" (C 575) (41)

4 2 5 la reification

Un dernier paradigme de metaphores ressortissant a la sous-estimation de pratiques sociales est emprunte au monde financier. En general, le compare est une femme Elle constitue, comme nous venons de le constater plus haut, une valeur intrinseque, mais, dans certains cas, elle est consideree comme ayant une valeur d'echange. Cette valeur depend de quelques variables generalement acceptees, la jeunesse (Irma "portant déjà sa fortune, dans le debraille de sa jeunesse" O 108) et la virginite: ("le tresor de votre virginite" (FM 1315) "Voila, ton courtage . Je t'apporte l'etrenne de mon innocence" (N 1430)). Les femmes sont le plus souvent conscientes de cette valeur. La baronne Sandorff "paye d'une nuit" la communication d'une nouvelle importante pour la speculation (42) Dans les romans consacres au monde financier, le paradigme est le plus largement developpe.

".. on raconta qu'il avait fait tatouer ces mots: Achetez de l'Universelle, aux petits coins les plus secrets et les plus délicats des dames aimables, en les lançant dans la circulation" (A 252).

"Renee (.) vit que Saccard l'avait jetee comme un enjeu, comme une mise de fonds, et que Maxime s etait trouve la, pour ramasser ce louis tombe de la poche du speculateur. Elle restait une valeur dans le portefeuille de son mari; il la poussait aux toilettes d'une nuit, aux amants d'une saison, il la tordait dans les flammes de sa forge, se servant d'elle, ainsi que d'un metal precieux, pour dorer le fer de ses mains" (C 574-575).

Les passages precedents fournissent suffisamment d'exemples d'un phenomene que Marx avait denonce, une dizaine d'annees avant la publication des Rougon-Macquart, en le baptisant de reification. Selon Marx, la societe capitaliste reduit l'homme au statut d'un objet qui represente une certaine quantite d'argent: il est "reifie". L'argent, en revanche, a tendance a prendre un prestige inouï, a devenir un fetiche, en s'enrichissant de qualites qu'il retire à l'homme. En effet, tandis que Zola exprime la valeur de l'homme en termes financiers, l'argent prend une valeur humaine qui s'exprime par des personifications. Mme Chanteau garde l'argent vole de Pauline "comme si elle avait eu a garder le pucelage d'une fille" (JV 955). A la recherche du tresor hypothetique que son pere aurait cache, Buteau

"se remettait à ses fouilles, avec le coup de passion d'un galopin qui saute sur la servante aussitot que les parents n y sont plus" (T 721).

La reciprocité parfaite entre les métaphores prouve l'echange complet entre les valeurs humaines et les valeurs economiques: d'une part le desir erotique est valorise en termes d'argent; d'autre part le desir de l'argent est exprime en termes erotiques. L'exemple le plus frappant d'un tel echange est le "mariage par l'argent" de Quenu et de Lisa. Quand l'oncle Gradelle meurt, son neveu Quenu est l'héritier unique de sa charcuterie. Aussitôt Lisa, la vendeuse, decide de nettoyer la maison de fond en comble et elle trouve, enterré dans la cave, l'argent du vieux Gradelle. Elle le porte dans sa chambre à coucher où elle invite ensuite Quenu pour la première fois. Ensemble ils comptent l'argent, repandu sur le lit. Suit alors le mariage de Lisa et de Quenu dans lequel l'union par l'argent remplace totalement l'union des corps.

"Ils avaient bouleverse le lit, les draps pendaient, l'or, sur l'oreiller qui les separait, faisait des creux, comme si des tetes s'y etaient roulees, chaudes de passion. Ils se leverent genes, de l'air confus de deux amoureux qui viennent de commettre une premiere faute. Ce lit defait, avec tout cet argent, les accusait d'une joie defendue, qu'ils avaient goutee, la porte close. Ce fut leur chute, a eux. Lisa, qui rattachait ses vetements comme si elle avait fait le mal, alla chercher ses dix mille francs. Quenu voulut qu'elle les mit avec les quatre-vingt-cinq mille francs de l'oncle, il mela les deux sommes en riant, en disant que l'argent, lui aussi, devait se fiancer; et il fut convenu que ce serait Lisa qui garderait 'le magot' dans sa commode. Quand elle l'eut serre et qu'elle eut refait le lit, ils descendirent paisiblement. Ils etaient mari et femme" (VP 651) (43)

L'emploi de la metaphore financiere rappelle egalement l'opposition, etablie par Marx, entre valeur d'usage et valeur d'echange. Un exemple modele est l'oeuvre d'art. Zola decrit comment elle perd sa valeur d'usage au profit d'une valeur d'echange par l'apparition d'un nouveau type de marchand, Naudet, qui revolutionne le commerce d'art. Contrairement au pere Malgras, un vrai connaisseur d'art, qui apprecie l'oeuvre selon sa valeur intrinseque, Naudet ne se connait nullement en matiere artistique; c'est un marchand qui estime la peinture en tant que marchandise:

"un speculateur, un boursier, qui se moquait radicalement de la bonne peinture. Il apportait l'unique flair du succes, il devinait l'artiste à lancer, non pas celui qui promettait le genie discute d'un grand peintre, mais celui dont le talent menteur, enfle de fausses hardiesses, allait faire prime sur le marche bourgeois. Et c'etait ainsi qu'il bouleversait ce marche, en ecartant l'ancien amateur de gout et en ne traitant plus qu'avec l'amateur riche, qui ne se connait pas en art, qui achete un tableau comme une valeur de Bourse, par vanite ou dans l'espoir qu'elle montera" (O 186).

Zola condamne la nouvelle pratique en racontant l'echec de Naudet et de son artiste favori, le peintre Fagerolles. Bien que sans talent, Fagerolles sait exploiter habilement les possibilites du marche creees par Naudet. Il gagne son argent "comme a la Bourse, dans des coups de hausse" (O 269), grace au "mouvement continu qui enflait la cote de ses toiles" (271). Les metaphores de la Bourse et de l'inflation des valeurs rapprochent

Naudet du speculateur Saccard, dont l'echec sera decrit dans un roman ulterieur. Naudet s'engage comme lui dans des speculations, il est entraine dans la debacle, causee par la baisse inevitable des valeurs des tableaux.

"C'etait fatal, les temps predits arrivaient, la hausse exageree sur les tableaux aboutissait a une catastrophe. Depuis que la panique s'etait mise chez les amateurs, pris de l'affolement des gens de Bourse, sous le vent de la baisse, les prix s'effondraient de jour en jour, on ne vendait plus rien. Et il fallait voir le fameux Naudet au milieu de la deroute!" (O 328-29).

4 3 L'ÊTRE ET LE PARAÎTRE

4 3.1 la metaphore du théâtre

La metaphore du théâtre est tres ancienne. Apres avoir etabli qu'elle remonte a Platon, E R. Curtius montre comment elle s'est developpee depuis l'Antiquite jusqu'au Moyen Age.(44) Au cours des siecles, le sens de la metaphore a fortement change. L'Antiquité prend l'image du théâtre dans le sens de ce que Curtius appelle le "theatrum mundi". Elle considere la vie humaine comme une piece de théâtre, mise en scene par les dieux. Tout en conservant le sens theologique de l'image, le Moyen Age introduit l'idee de feinte en precisant que l'acteur ne joue pas son propre rôle. C'est dans ce sens que la metaphore se developpe chez Shakespeare et qu'elle s'impose à l'epoque romantique. Dans La Comedie humaine, Balzac donne à la metaphore théâtrale le sens du "theatre du monde" ("le monde n'est-il pas un théâtre?"), mais il souligne surtout que le theatre est un spectacle. Les hommes jouent afin d'etre vus (45) Dans Les Rougon-Macquart, Zola developpe presque uniquement l'idee de la feinte, de la duperie. Chez lui, le theatre est un jeu destine à tromper le spectateur: l'acteur est un imposteur qui cache ses intentions criminelles sous une apparence hypocrite. Aussi le narrateur de La Fortune parle-t-il des "honteuses comedies des Macquart et des Rougon", de "la farce vulgaire, la farce ignoble" de leurs tripotages, tournant "au grand drame de l'histoire" (FR 162). Saccard met en scene tout un "melodrame financier" afin de voler a sa femme les proprietes qu'elle a heritees de sa famille "J'ai écrit une tragedie, dit-il et j'ai trouve le cinquième acte hier seulement" (C 527).(46) Il est significatif que Zola presente sous ce même jour defavorable la poésie romantique de Victor Hugo:

"Le decor enorme d'Hugo, les imaginations geantes qui s'y promènent parmi l'éternelle bataille des antitheses, les avaient d'abord ravis en pleine epee, gesticulant, allant voir le soleil se coucher derriere des ruines, regardant passer la vie sous un eclairage faux et superbe de cinquieme acte" (O 39-40).

Un avatar de la metaphore theatrale, prise dans le sens du "theatrum mundi", se trouve dans La Debacle. Les troupes françaises, acculees par les Prussiens dans une vallee d'ou ils ne peuvent s'echapper, sont exposees a l'artillerie du Roi Guillaume

"L'immense plan en relief allait d'un bord du ciel à l'autre; tandis que, debout sur la colline, comme du trone reserve de cette gigantesque loge de gala, il regardait. Au milieu, sur le fond sombre de la foret des Ardennes, drapee a l'horizon ainsi qu'un rideau d'antique verdure, Sedan se detachait" (D 583)

"Il y avait là des officiers etrangers, des aides de camp, des generaux, des marechaux de cour, des princes, tous pourvus de lorgnettes, suivant depuis le matin l'agonie de l'armee française, comme au spectacle. Et le drame formidable s'achevait" (D 686)

La bataille, mise en scene par les Prussiens, fait ressortir l'incapacite de l'empereur qui joue mal son rôle de chef d'armee:

"C'etait bien Napoleon III, (.) les moustaches si fortement cirees, les joues si colorees, qu'il le jugea tout de suite rajeuni, farde comme un acteur" (D 579) (47).

En general cependant, la metaphore theatrale exprime la faussete du personnage/acteur. A cause de la connivence qui existe entre le personnage et son entourage, cette faussete contamine le milieu. (=> Metaphore et Metonymie) La Curee commence par une scene dans laquelle Renee et Maxime se promènent en caleche dans le Bois de Boulogne. Cette promenade fait partie d'un spectacle social: on se promene pour regarder les autres et pour etre vu. Du fait de la presence de tant d'acteurs, le Bois se transforme en theatre. les iles du lac

"alignaient sur le ciel pale les lignes theatrales de leurs sapins, de leurs arbres aux feuillages persistants dont l'eau refletait les verdures noires, pareilles à des franges de rideaux savamment drapees au bord de l'horizon. Ce coin de nature, ce

décor qui semblait fraîchement paint, baignait dans une ombre légère, dans une vapeur bleuâtre qui achevait de donner aux lointains un charme exquis, un air d'adorable fausseté" (C 322).

Les métaphores qui soulignent le caractère artificiel du bois environnant, sont fortement ancrées dans certaines convictions de l'époque concernant la décadence. Développé par Gautier et Baudelaire, le topos du remplacement de la nature par un produit artistique ou artificiel atteindra son apogée chez Huysmans (A Rebours).

Les scènes empruntées au théâtre fournissent à Zola un moyen d'enlever les masques. Un bel exemple est la vente de charité organisée par la cour dans l'orangerie des Tuileries (Son Excellence). A cette occasion, les marquises et baronnes vendent des bibelots à des prix exorbitants. Elles jouent le rôle de boutiquières de foire, mais on s'aperçoit bien vite que'au lieu de dissimuler leur nature aristocratique sous une apparence canaille, ce rôle révèle leur nature véritable, révélation d'autant plus piquante que leur rôle se dégrade au fur et à mesure et aboutit à une prostitution mal cachée. La vénalité de ces aristocrates, l'étalage impudique qu'elles font de leurs marchandises et de leur corps, symbolisent en même temps la corruption de la cour et du régime entier:

".. comme dans les fêtes de banlieue. Les vendeuses, décolletées, en toilette de bal, prenaient des grâces marchandes, des sourires de modiste plaçant un vieux chapeau, des inflexions caressantes de voix, bavardant, faisant l'article sans savoir; et, à ce jeu de demoiselle de magasin, elles s'encanaillaient avec de petits rires, chatouillées par toutes ces mains d'acheteurs, les premières venues, frôlant leurs mains. C'était une princesse qui tenait une des boutiques de joujoux; en face, une marquise vendait des porte-monnaie de vingt-neuf sous, qu'elle ne lâchait pas à moins de vingt francs; toutes deux rivales, mettant le triomphe de leur beauté dans la plus grosse recette, raccrochaient les pratiques, appelaient les hommes, demandaient des prix impudents, puis, après des marchandages furieux de bouchères voleuses, donnaient un peu d'elles, le bout de leurs doigts, la vue de leur corsage largement ouvert, par-dessus le marché, pour décider les gros achats. La charité restait le prétexte. Peu à peu pourtant, la salle s'emplissait. Des messieurs, tranquillement, s'arrêtaient, examinaient les marchandes, comme si elles avaient fait partie de l'étalage" (ER 330).

L'échange entre le paraître et l'être peut se faire également en sens inverse. Si les princesses jouent à la fille légère, ailleurs les filles jouent à la reine. Au moment où son Altesse visite la loge de Nana, le théâtre se transforme en une cour et les acteurs en courtisans :

"On ne plaisantait plus, on était à la cour. Ce monde du théâtre prolongeait le monde réel, dans une farce grave, sous la buée ardente de gaz. Nana, oubliant qu'elle était en pantalon, avec son bout de chemise, jouait la grande dame, la reine Venus, ouvrant ses petits appartements aux personnages de l'Etat. A chaque phrase, elle lâchait les mots d'Altesse Royale, elle faisait des révérences convaincues, traitait ces chienlits de Bosc et de Prullière en souverain que son ministre accompagne" (N 1210).

Dans la confusion générale de la vérité et de la simulation, les valets tiennent une position intéressante. Ils sont les témoins des vices de leurs maîtres et de leurs maîtresses et leur tâche est de garder les apparences dans les situations les plus obscènes. Il semble, paradoxalement, que les valets fassent preuve de la prestance aristocratique, voire royale, à laquelle leurs maîtres aspirent vainement. Baptiste, le valet des Saccard, est

"superbe, tout de noir habillé, grand, fort, la face blanche, avec les favoris corrects d'un diplomate anglais, l'air grave et digne d'un magistrat (...) avec une inclination de tête que lui aurait envie un prince saluant la foule" (C 333).

Hippolyte, le valet de chambre des Duveyrier (Pot-Bouille)

"méprisait Lisa qui méprisait Adèle, avec plus de hauteur que les maîtres riches n'en montraient aux maîtres dans la gêne" (PB 267).

Les maîtres sont intimidés par la tenue irréprochable de leurs valets : Duveyrier n'ose pas renvoyer Hippolyte par crainte d'un scandale, Renée Saccard se croit méprisée par Baptiste. Mais l'aristocratie des valets est également une façade. Sous leur apparence arrogante, les valets cachent encore plus de vices que leurs maîtres. Hippolyte, marié, a pour maîtresse Clemence, la femme de chambre qu'il trompe à son tour avec Louise, la bonne de Mme Juzeur, une fille de quinze ans. Le soir, Baptiste, au lieu de faire sa ronde comme Renée le croit, se dirige vers les écuries pour trouver les palefreniers.(48)

La hiérarchie sociale sépare le prince de l'actrice, la marquise du marchand, le maître de son valet. La métaphore du théâtre

sape cette hierarchie en revelant qu'en verite les differences de rang determinent la distribution des roles dans le spectacle social et que ces roles sont interchangeable. Jean Borie remarque à juste titre que Zola deteste les cloisons etanches de la mentalité bourgeoise et les commodes separations qu'elles instaurent. Les métaphores ont pour effet de "decloisonner" ces espaces. (49) L'Eglise n'echappe pas a ce processus de decloisonnement:

"Ca ressemble à tout ce qu'on veut, à des bibliothèques, a des observatoires, a des pigeonniers, a des casernes, mais, surement, personne n'est convaincu que le bon Dieu demeure là dedans" (VP 799).

Les chapelles se sont transformées en des coins d'intimité qui rappellent l'alcôve:

".. il y avait une indécence dans cette ombre, un jour et un souffle d' alcôve, qui lui semblaient peu convenables (.) le frisson religieux de la chapelle, (.) cette pâmoison muette d'amour" (VP 809).

Le decloisonnement est realise non seulement par des metaphores qui associent les églises a des institutions profanes mais surtout par celles qui, inversement, comparent des locaux douteux, tels que le café, à une eglise:

"On faisait queue devant l'Assommoir du pere Colombe, allumé comme une cathedrale pour une grand-messe, et, nom de Dieu! on aurait dit une vraie ceremonie, car les bons zigs chantaient la-dedans avec des mines de chantre au lutrin, les joues enflées, le bedon arrondi. On celebrait la Sainte-Touche, quoi! une sainte bien aimable, qui doit tenir la caisse au paradis" (AS 769).

Dans l'herboristerie où Mme Jabouille (Mathilde) cachait des pratiques louches sous une couverture religieuse,

"on apercevait parfois de vagues ombres de soutanes, traversant le mystere de la boutique, embaumee par les aromates d'une odeur d' encens. Il y regnait une discrétion de cloître, une onction de sacristie, dans la vente des canules, et les devotes qui entraient, chuchotaient comme au confessionnal, glissaient des injecteurs au fond de leur sac, puis s'en allaient, les yeux baissés. Par malheur, des bruits d'avortement avaient couru" (O 70).

Dans l'hôtel où Nana reçoit ses amants,

"un recueillement tombait, on aurait cru entrer dans une chapelle traversée par un frisson dévot, et dont le silence, derrière les portes closes, gardait un mystère" (N 1347-488).(50)

La consécration des lieux profanes, qui rejoint nos remarques sur les cultes de l'argent et de la femme faites au début de ce chapitre, fait pendant à la profanation des lieux saints. La vie sociale telle que Zola la présente repose sur la substitution du paraître à l'être, du dessous au dessus, du boudoir à l'église et du théâtre à la cour.

4.3.2 les liens de famille

Zola emprunte au domaine familial trois types de rapports métaphoriques: maternité, paternité et fraternité. La femme qui remplit envers l'homme une fonction de mère, emprunte ses caractéristiques essentielles, protection et nutrition, à l'archétype de la Grande Mère (=> 2.2. La Grande Mère). Christine Lantier et Mme Campardon font preuve d'une telle attitude:

"A cette époque, son coeur s'ouvrit, plus large, et une mère se dégagea de l'amante. Cette maternité pour son grand enfant d'artiste était faite de la pitié vague et infinie qui l'attendrissait, de la faiblesse illogique où elle le voyait tomber à chaque heure, des pardons continuels qu'elle était forcée de lui accorder" (O 208),

".. elle se montra très bonne pour Octave, l'interrogea comme de coutume sur l'emploi de sa journée, avec une affection de mère et de soeur. Depuis près de neuf mois qu'il mangeait chez eux, elle le traitait ainsi en enfant de la maison" (PB 162).

Soulignons que l'usage du mot "soeur" exclut tout rapport sexuel et garantit, chez Zola, une affection authentique. Des relations comparables se développent entre Denise Baudu et ses deux frères Jean et Pépé (BD), Palmyre et Hilarion (T), Henriette et le soldat blessé (D). Pauline Quenu (La Joie) est l'incarnation la plus accomplie de la femme maternelle. Frustrée des joies de la maternité, elle prend le rôle de mère dans la famille souffrante des Chanteau. Elle est une mère pour Louise (".. elle lui dit doucement, en mère qui questionne sa fille", JV 1034), mais surtout pour Lazare qui l'aime à son tour "comme (il a) aimé maman" (1040). La métaphore mère-enfant se double chez Pauline de métaphores fraternelles: Pauline est en même temps mère et

soeur pour Lazare et Louise, métaphores qui soulignent son désintéressement. (51) Exceptionnellement, un homme prend le rôle de bonne mère: Jean Macquart est en même temps mère, père et frère pour Maurice, son ami névrosé (D 481); Busch, extorqueur impitoyable, fait preuve d'une tendresse de mère envers son frère maladif Sigismond:

"Ce frère aîné adorait son cadet, d'une passion maternelle, loup féroce aux débiteurs, très capable de voler dix sous dans le sang d'un homme, mais tout de suite attendri aux larmes, d'une tendresse passionnée et minutieuse de femme, dès qu'il s'agissait de ce grand garçon distrait, resté enfant" (A 41).

Les sentiments maternels que Mme Hennebeau nourrit pour son neveu Négrel sont douteux parce que son premier but est de trouver un amant. Les métaphores fraternelles qui accompagnent normalement une maternité désintéressée font défaut dans son cas:

"Les premiers mois surtout, elle montra une maternité débordante de conseils, aux moindres sujets. Mais elle restait femme pourtant, elle glissait à des confidences personnelles" (G 1307).

Bien que les femmes-mères soient en majorité des Bonnes Mères, elles se transforment parfois en Mères Terribles. Cette conversion coïncide presque toujours avec l'attribution de caractéristiques masculines: la femme devient guerrière, gendarme, machiavélique. Nous y reviendrons plus loin.

Les métaphores paternelles sont, contrairement aux métaphores maternelles, en majorité négatives. Elles sont trait à des hommes qui abusent de leur pouvoir, tout en prolongeant l'illusion d'une protection paternelle. Les exceptions à cette règle sont les docteurs, par exemple le docteur Casanove dans *La Joie*, le baron Hartmann qui aide paternellement Henriette Desforges et Octave Mouret et le colonel de Vineuil qui commande ses soldats "enfants" en "brave homme de père".(52) Les autres personnages, chargés d'une autorité quelconque, abusent de leur puissance paternelle afin de mieux tromper ceux qui dépendent d'eux. C'est le moyen utilisé par l'abbé Faujas pour dominer Marthe Rougon et les partis politiques réunis dans son jardin. Les régisseurs de la mine de Montsou tendent "des bras paternels aux égarés des corons" (G 1512) dans le but de briser la grève. Les abus du pouvoir paternel sont le plus souvent de nature sexuelle, témoin les rapports qu'Octave Mouret entretient avec Marie Pichon et Denise Baudu:

"Il l'avait un soir rendue au mari, apres lui avoir mis au front un baiser de pere, et c'etait maintenant un besoin de la reprendre, un desir immediat et aigu" (PB 280);

" . lui qui, depuis six mois, la traitait en enfant , qui la conseillait parfois, cedant a des idees d'experience, a des envies mechantes de savoir comment une femme poussait et se perdait dans Paris" (BD 533).

Le personnage de l'inspecteur Jouve est un autre exemple du pere-amant, il

"souriait d'un air paterne Ses grosses moustaches grises, ses cheveux tailles en brosse, lui donnaient une grande honnetete militaire (...) une flamme incendia son nez enorme, un nez creux et recourbe, aux appetits de taureau () Cela restait paternel, et il ne lachait le taureau que dehors" (BD 553-554).

Grandmorin, le president de la Cour de Rennes, abuse de son pouvoir de parrain et tuteur (sa "paternite") pour seduire Severine (sa "fille") (53)

La fraternite est le seul lien familial dont la valeur reste toujours positive Les relations entre freres, ou entre freres et soeurs expriment metaphoriquement des liens d'amitie ou d'amour completement desinteresses Le plus souvent, la fraternite reunit des subalternes contre une autorite ou un danger qui les depassent Les mineurs s'opposent comme un "peuple de freres" (G 1328) contre la compagnie qui les exploite Ils se representent l'ideal socialiste comme "une cite ou la justice allait regner bientot, entre les hommes devenus freres" (G 1339). La fraternite des travailleurs se manifeste surtout a l'heure du danger Lorsque la catastrophe miniere engloutit un grand nombre de mineurs, les efforts communs font disparaitre temporairement le conflit entre les mineurs et la compagnie. Negrel, ingenieur et representant de la compagnie, mene la tentative supreme de sauvetage et tous les mineurs accourent s'offrir "dans un elan de fraternite" (G 1549). La solidarite fraterne efface meme la difference homme/femme, qui est toujours, chez Zola, une source de discordes potentielles. Pour Souvarine, une herscheuse est "un garçon, un camarade, quand elle avait la fraternite et le courage d'un homme" (G 1253) Des liens analogues rapprochent les artistes dans L'Oeuvre, Claude Lantier, Sandoz et Dubuche contre l'art institutionnalise, les critiques et le public. Les soldats accules par les Prussiens (La Debacle) sont "fraternellement unis d'un lien de devoir et d'abnegation, devant l'ennemi" (D 627). L'armee est subdivisee

en petites communautés dont la coopération et l'intimité sont celles d'une famille.

"On avait une seule gamelle pour six hommes, par tribu, et chaque tribu était une famille, l'un faisant la cuisine, l'autre lavant le linge" (D 456).

Les artilleurs forment, autour de leur canon, un petit ménage, plus uni et heureux qu'aucun autre ménage réel:

"La pièce, la bête aimée, groupait autour d'elle une petite famille, que resserrait une occupation commune. Elle était le lien, le souci unique, tout existait pour elle, le caisson, les voitures, les chevaux, les hommes. De là venait la grande cohésion de la batterie entière, une solidité et une tranquillité de bon ménage (D 652) (54).

La fraternité des soldats trouve son expression idéale dans l'amitié de Jean Macquart et de Maurice Levasseur. Leur amitié prend un tournant tragique lors de l'épisode de la Commune, raconte à la fin du roman. Maurice se rallie à la Commune; il incarne la France déréglée et malade. Symbole de la France paysanne et saine, Jean part à sa recherche, mais il le tue par accident. Cet accident, qualifié de "fratricide" (D 890), jette sur la Commune une lumière d'autant plus défavorable que l'épisode précédent de la guerre avait uni les amis dans une fraternité à toute épreuve (55).

4.3.3 masculin, féminin

Les métaphores qui représentent l'homme comme une femme et la femme comme un homme, servent des buts divers. Leur fonction principale est d'exprimer la corruption sous le Second Empire, mais ce n'est pas leur seule fonction.

Les jeunes filles sont souvent comparées à des garçons jusqu'au moment où la maturité les change en femmes. Tel est le cas de Clotilde:

"Depuis que son cœur avait battu, le garçon intelligent qu'elle était (...) avait fait place à une femme adorable, à toute la femme, qui aime à être aimée" (DP 1067).

Les métaphores du garçon et du frère vont souvent ensemble. Zola se sert expressément de cette combinaison pour souligner le caractère innocent et même idyllique des relations entre les jeunes filles et leurs amis. Lazare

"vivait près d'elle (= Pauline) comme en compagnie d'un garçon, d'un frère cadet dont les qualités le touchaient chaque jour davantage" (JV 866).

Le même lien fraternel unit Albine à Serge (FM 1360), et Miette à Silvère (FR 192-93, 204). Les jeunes filles sont toujours supérieures à leurs petits amis (Pauline et Albine sont non seulement des frères, mais également des mères). Par suite d'une transformation plus ou moins parallèle, quelques jeunes gens ressemblent à des jeunes filles, mais l'image du jeune homme efféminé est, contrairement à celle de la fille garçonnière, défavorable. Florent traite son demi-frère Quenu de "grande fille paresseuse", de "demoiselle qu'il faut doter" (VP 641-42). Georges Hugon, "fille déguisée en garçon" (N 1152) se laisse choyer par Nana et Jean Baudu est un vaurien, beau comme une fille, qui exploite sa soeur pour payer ses divertissements.

Chez les adultes, la transformation de femme en homme peut être le résultat des conditions de travail qui ont "effacé les sexes" (BD 516). Lisa et Françoise travaillent dans les champs comme des hommes (T 467, 698); Mme François, la maraîchère dans Le Ventre, est "belle de sa vie en plein air et de sa virilité adoucie par des yeux noirs d'une tendresse charitable" (VP 613); Catherine Maheu reste longtemps garçonnière par le dur travail dans les mines qui ne permet pas à sa féminité de se développer (G 1154, 1167). Parallèlement, les hommes qui ne sont pas à la hauteur de leur tâche à cause de leur pudeur ou de leur grande naïveté, sont féminisés. Florent, "doux comme une femme" (VP 736), est expulsé du monde des Halles par les intrigues combinées des marchandes et des mouchards politiques. Baudu, le petit commerçant qui est en conflit avec le "Bonheur des Dames", "défendait sa boutique comme une fille honnête défend sa vertu, au nom de l'honneur" (BD 581). Parfois cette faiblesse féminine est un leurre, par exemple chez l'anarchiste Souvarine à qui les cheveux blonds et le visage fin donnent "un air de fille, un air de douceur entêtée, que le reflet gris de ses yeux d'acier ensauvageait par éclairs" (G 1252) (56).

Mais le changement de sexe symbolise en premier lieu la dégénérescence que Zola considère comme caractéristique de l'époque du Second Empire. La femme la plus masculine, Renée Saccard, se comporte envers Maxime comme un homme envers une femme:

"Renée était l' homme , la volonté passionnée et agissante. Maxime subissait. Cet être neutre, blond et joli, frappé dès l'enfance dans sa virilité, devenait, aux bras curieux de la jeune femme, une grande fille, avec ses membres épilés, ses maigreurs gracieuses d'éphèbe romain. Il semblait né et grandi pour une perversion de la volupté" (C 485-86).

"Je suis un homme , moi" (C 442),

"C'est moi qui suis le maître . Je te casserais les bras, si j'étais méchante, tu n'as pas plus de force qu'une fille" (C 568).

Le changement de sexe est attribué, à la fin du premier passage, à la perversion sexuelle. Zola développe pleinement cette idée à travers le personnage de Maxime qu'il compare tout le long du roman à une jeune fille. Au collège,

"ses camarades se pendaient à sa blouse, comme à une jupe, et il se serrait tellement, qu'il avait la taille mince, le balancement de hanches d'une femme faite. (...) Renée l'appelait ' mademoiselle'" (C 407-8).

Ailleurs, Zola souligne les causes sociales de cette perversion.

"Ce joli jeune homme, dont les vestons montraient les formes grêles, cette fille manquée, qui se promenait sur les boulevards, la raie au milieu de la tête, avec de petits rires et des sourires ennuyés, se trouva être, aux mains de Renée, une de ces débauches de décadence qui, à certaines heures, dans une nation pourrie, épuise une chair et détèque une intelligence" (C 486).

- 1) Voici la description du comptoir de Monsieur Lebigre: "Le zinc retombant sur le soubassement de marbre blanc et rouge, en une haute bordure gondolee, l'entourait d'une moire, d'une nappe de metal, comme un maitre-autel charge de ses broderies" (VP 705).
- 2) -> BD 392; 611-12, 631 et surtout 797-8.
- 3) Dans Germinal, l'image du dieu cannibale est utilisee non seulement pour la presentation du coffre-fort. Elle sert egalement a evoker l'ensemble des installations minieres qui presentent l'archetype de la Mere Terrible sous sa forme la plus elaboree. Avec l'alambic et la mine du Voreux le coffre-fort fait donc partie de ce paradigme que nous avons traite en detail dans le deuxieme chapitre. -> G 184.
- 4) -> ER 123: Clorinde est "un marbre antique roule dans la boutique d'une revendeuse". -> VP 780.
- 5) Il est vrai que Renee constitue pour Maxime le centre du culte. Cependant, le narrateur depeint Renee parfois comme une femme faible qui se laisse entrainer par les vices de son epoque, presentes comme des religions auxquelles elle se soumet. L'inceste qu'elle commet dans une maison de tolerance est une "nouvelle religion", pratquee dans une "chapelle" (C 492). La mode est une autre religion. Les visites chez Worms, le tailleur celebre, prennent le caractere de pelerinages à un medium, dans l'espoir d'apprendre un oracle: "l'air du salon gardait cette tiedeur odorante, cet encens de la chair et du luxe qui changeait la piece en une chapelle consacree à quelque secrète divinité". Worms "se recueillait encore, paraissait descendre tout au fond de son genie, et, avec une grimace triomphante de pythonisse sur son trepied, il achevait (...) d'autres fois, l'inspiration etait retive (...) non, pas aujourd'hui...., ce n'est pas possible .. Ces dames sont indiscrettes La source est tarie. Et il mettait Renee à la porte, en repetant: "Pas possible, pas possible, chere dame, vous repasserez un autre jour... Je ne vous sens pas ce matin'" (C 412-13).
En general, la valeur des metaphores religieuses est extremement negative, mais il y a quelques exceptions. Helene Grandjean, l'heroine d'Une Page d'Amour acquiert aux yeux de sa fille la beaute d'une sainte quand, un jour, les rayons du soleil l'entourent: "Sa mere lui apparaissait comme une sainte, avec un nimbe d'or, envolée pour le paradis" (PA 843). Sa fille Jeanne est comparee quelquefois au Christ ou à un ange. Le plus souvent ces exemples se reduisent à des clichés empruntés à l'imagerie catholique, par exemple "mon ange", dont la valeur metaphorique déjà faible est encore affaiblie, dans le cas d'Angelique, par la trop grande previsibilité (Angelique -> ange): R 840, 924,

963, 983. De telles métaphores traduisent une impression de bonté ou de beauté, mais elles ne se développent guère en paradigme.

La métaphore, rare, du cloître, constitue également une exception positive à la règle des métaphores religieuses. Cf. la vie "cloîtrée" de la princesse d'Orviète (A 363) et l'association de l'hôtel Béraud à un cloître (C 400, 401, 500, 597).

- 6) -> D 807, 956, 992. Pour l'intérêt de la position assise de Clorinde/idole, voir les remarques faites plus haut sur la stéatopygie (=> 3.2. La Grande Mère).
- 7) "Depuis son installation définitive à Plassans, il menait une existence de bénédictin, cloîtré dans ses livres" (DP 1027, à propos de Pascal).
- 8) Le conflit entre la Mère Terrible et son enfant est représenté dans la mythologie par la lutte entre le monstre et le héros, => 2.3.4.
- 9) -> FR 139, 213; A 43-46.
- 10) -> G 1328, 1474. Souvarine, anarchiste, se tient à l'écart de ce culte. En termes métaphoriques, sa position est celle d'un mystique vis-à-vis de l'Église: "Une extase le soulevait sur sa chaise, une flamme mystique sortait de ses yeux pâles", G 1343.
- 11) Cf. par exemple dans L'Argent où la banque est comparée à une église, et son directeur, Saccard, à un roi. -> FR 229, ER 28, 51. Dans La Bête humaine, Denizet, le juge d'instruction, est comparé à un roi et à un dieu, BH 1116.
- 12) -> Félicité DP 926; Charles Rougon DP 975, 1094.
- 13) La vie entière de Saccard prend une allure princière. "Saccard, dans son luxueux cabinet Louis XIV, était obligé de défendre sa porte, lorsqu'il voulait travailler; car c'était un assaut, le défilé d'une cour venant comme au lever d'un roi, des courtisans, des gens d'affaires, des solliciteurs, une adoration et une mendicité effrénées autour de la toute-puissance", A 234.
- 14) Les vendeuses considèrent Denise comme une reine à partir du moment où elle devient la favorite du patron, BD 797.
- 15) -> BD 505, 558, 725, 778-9.
- 16) -> ER 191, 199, 317, 327.
- 17) Incidemment, quelques personnages secondaires sont associés à des rois ou à des reines: Gavard et Charvet (VP), Clorinde (ER), Chambouvard et Naudet (O), Mme Bonnehon (BH) et, par antithèse ironique, les rois du café et les reines du lavoir dans L'Assommoir: VP 663, 847; ER 297; O 132-33, 290; BH 1319; AS 476, 767. Mais nulle part la métaphore ne devient un paradigme important. En ce qui concerne Eugène Rougon, son pouvoir n'est pas uniquement évoqué à travers des métaphores divines. Le plus souvent la lutte pour le pouvoir est présentée comme une lutte véritable => 4.2.2. brigandages et corps-à-corps.

- 18) La description de ce pastel reflechit ("met en abime") le roman entier; de plus, la reference explicite a l'histoire biblique produit une interference textuelle qu'il serait interessant d'etudier du point de vue de l'intertextualité.
- 19) -> DP 1048-49, 1087, 1122, 1125, 1138, 1190.
- 20) -> Le socialisme G 1322; la grève G 1335, 1582, 1583, les compagnies G 1202, 1464. Hennebeau, le directeur de la mine de Montsou est compare a plusieurs reprises a un officier G 1304-5, 1313.
- 21) -> CP 933, 947, 1050, 1146, 1151.
- 22) Parfois des remisiers sont representes comme une armee: A 298.
- 23) Voir le commentaire de Zola, notes, p.1346.
- 24) Pour une description detaillee de la Mechain comme corbeau, voir A 25, 138, 390.
- 25) -> Elbe A 383; -> Saccard/Napoleon A 28, 48, 142, 198; le chapitre X, 295-332 entièrement, 354, 383, DP 1010.
- 26) -> La vente BD 426, 631, 642.
- 27) -> O 85, egalement Sandoz O 190.
- 28) -> PB 42, 50, 97.
- 29) -> A 40, 57, 228
- 30) -> BD 504, 652; la bataille de Denise BD 519.
- 31) -> VP 741, 805.
- 32) Cf. egalement CP 1141: "...ses bras nus de lutteur. Plus tard, quand il serait le maitre, il prendrait Plassans a la gorge, il l'étranglerait". Les "bandes" royaliste et bonapartiste CP 938. La lutte Faujas-Fenil CP 1050-51.
- 33) Zola reproduit ici le texte litteral du discours officiel, lu à la Chambre en 1856 (voir ER, notes 1521).
- 34) "Il sagissait de le pousser quand même, de l'asseoir à quelque sommet, violemment Ensuite, on compterait" ER 191.
- 35) -> Assommer ER 347; le pugilat ER 41, 112, 282, 290, 300, 365; les fideles "vidant" Rougon ER 192, 327; cannibalisme ER 46, 198. Nana est egalement representée à plusieurs reprises comme une guerriere et une mangeuse d'hommes N 1118, 1271, 1363.
- 36) Voir le registre des metaphores, notamment aux lemmes "blessure", "plaie", "saigner".
- 37) -> A 227.
- 38) -> Angelique R 949, Monseigneur 947, Hubertine 959. L'amour de Flore pour Jacques Lantier BH 1262, 1271. L'amour de Pascal pour Clotilde DP 1038.
- 39) -> FM 1288, 1400, 1407, 1430, 1477, 1482, 1486, 1510; R 868, 896, 982. Parfois la lutte est une lutte contre les éléments: contre la mer JV 828, 833; contre la grêle T 459-460; contre la maladie et la mort JV 979.
- 40) "Depouillement derive du latin "spolium" = butin. Le sens de "depouiller" a évolué vers "défaire la peau ou les habits" (cf. l'italien spoliare). Zola utilise le mot seulement comme métaphore. Bien que le sens litteral subsiste encore à la fin

du XIXe siècle (cf. Huysmans: "le prêtre se dépouille de sa chasuble", in La-Bas, Garnier, 1978, p.64), l'emploi est très rare. En l'insérant dans un paradigme de métaphores ("le frère et la sœur s'étaient dépouillés de tout ce qu'ils possédaient, en faveur de l'actif, voulant rester nus", etc. A 341), Zola ranime un sens pratiquement mort à l'époque.

- 41) Dépouiller -> révéler des secrets VP 678, N 1468, 1483, DP 1021; -> effronterie ER 27, 298. Parfois le verbe prend des implications morales (dépouillement éthique). Voir le registre, les lemmes "dépouiller", "deshabiller", "nudité". Une métaphore apparentée est "nettoyer".
- 42) "tu touches tes primes?" A 123. => Appendice: Métaphore et Métonymie.
- 43) Le fétichisme des marchandises est décrit dans le Bonheur. Zola y présente l'évolution des relations entre les marchandises et les clientes comme un processus de séduction. Les étoffes s'animent et assument des qualités d'amants perfides qui, par leurs tendres caresses, affaiblissent les clientes et les réduisent à l'état de choses passives, inertes. Le magasin est "l'alcove reculée de la chute, le coin de perdition où les plus fortes succombaient. Les mains s'enfonçaient parmi les pièces débordantes, et elles en gardaient un tremblement d'ivresse, (...) ses mains devenaient molles, des chaleurs lui montaient aux épaules" (BD 640-41). Le contact avec les chiffons est la "caresse d'un tissu miraculeux de finesse, où leurs mains coupables s'attardaient" (BD 467-68). Après l'achat "la clientèle, dépouillée, violée, s'en allait à moitié défaite, avec la volupté assouvie et la sourde honte d'un désir contente au fond d'un hôtel louche" (BD 797). Chez certaines clientes, la douceur érotique des étoffes satisfait une tendance inconsciente aux plaisirs charnels. Mme Marty est "d'une honnêteté stricte, incapable de céder à un amant, mais tout de suite lâche et la chair vaincue, devant le moindre bout de chiffon" (BD 447).
C'est encore le même processus qui transforme les objets associés au pouvoir en fétiches. Quand Pierre Rougon vient d'être élu maire de Plassans, il se laisse "pénétrer" par une "divine volupté" au contact moelleux du siège de maire et du bureau d'acajou, qu'il trouve "soyeux et délicat comme la peau d'une jolie femme" (FR 229). -> Vuillet FR 261-62.
- 44) E.R. Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern, 1961, chapitre 7.
- 45) Lucienne Frappier-Mazur, op.cit., pp.102-129, "La Métaphore théâtrale".
- 46) Plusieurs activités politiques et sociales sont associées au théâtre. Pour la politique, voir plus haut les remarques à propos de Son Excellence. Le tribunal comme théâtre BH 1323, l'Empire comme théâtre BH 1113. Le maire de Plassans, M. Delangre, est présenté comme une polichinelle CP 934, 955. La marionnette, métaphore empruntée au théâtre, se

rapproche de la métaphore de l'automate. Nous l'étudierons au chapitre suivant

- 47) La métaphore de l'empereur comme acteur fardé a provoqué beaucoup de réactions indignées dans la presse. Voir les notes pp. 1512-13. -> DP 569, 693. Gavard/acteur VP 879, 883, Matignon PA 1014, le suicide de Robineau BD 752; la Bourse/théâtre A 28; la beauté tragique de Pascal DP 1056.
- 48) -> Baptiste C 335, 339, 484, 591, N 1367; les valets majestueux de Nana N 1250, 1407, 1422, PB 252; O 299: T 385.
- 49) Jean Borie, op cit., p 8. Selon Borie, un "va-et-vient de métaphores" abattrait les cloisons étanches de la bourgeoisie. L'église est décrite par référence au théâtre, le théâtre par référence au salon, le salon par référence au bordel, le bordel par référence au théâtre et ainsi de suite. Dans son compte rendu de ce livre, Philippe Hamon signale cette observation intéressante, mais il regrette que les exemples soient peu nombreux. Notre inventaire confirme l'effet de "decloisonnement", mais montre en même temps que le va-et-vient des métaphores se limite à quelques échanges et n'aboutit pas à une libre "circulation sémantique". (Philippe Hamon, "Compte rendu de Jean Borie, Zola et les Mythes, in Les Cahiers Naturalistes 44, 1972, pp 228-233).
- 50) La boutique à l'entresol est décrite comme un confessionnal C 369-372. -> VP 777; ER 356-57; PA 889, 915, 923; PB 364; O 268; T 403
- 51) Denise et ses frères BD 514, Palmyre et Hilarion T 412; Henriette et un soldat blessé D 805. Pauline JV 895, 1033.
- 52) -> Le docteur Casanove JV 906, 972, le baron Hartmann BD 689; le colonel Vineuil D 647. Sandoz remplit incidemment le rôle de père envers Claude Lantier O 82, 158. Dans Son Excellence, Rougon joue le rôle de père envers les fidèles ("Voyons, mes enfants, il faut aller se coucher", dit paternellement Rougon" 144) et Clorinde (107). Mais nous savons que le paternalisme de Rougon repose sur un marché politique: les familiers appuient Rougon qui en échange leur donne des faveurs. Lorsque Rougon n'en est plus capable, les "enfants" amènent sa chute.
- 53) -> Faujas CP 1052, 1065. Les régisseurs de la mine G 1581. N.B. l'image des bras paternels ouverts aux égares du coron est une perversion évidente de la parole biblique. Grandmorin - Séverine BH 1090, Saccard A 32.
- 54) Le seul ménage comparable - métaphoriquement parlant - est celui qui réunit Jacques Lantier et son chauffeur Pecqueux autour de la locomotive. Mais, contrairement à la famille des artilleurs, leur équipe est un "ménage à trois": Jacques, Pecqueux et la Lison. La locomotive remplit le rôle de femme fatale; elle cause le désastre final.
- 55) -> L'humanité fraternelle DP 961, 1005, 1213; le frère traître BD 435; M. Charles T 401. Une métaphore associée et bien

développée est celle des liens. Les liens de la famille et de l'amitié T 672, 723; liens de complicité et d'amour BH 1076, 1122, 1140

- 56) Jean Baudu BD 393, 776; VP 646; N 1132, 1236, 1356; T 444.

5 1 LA MALADIE

Depuis l'antiquité deux attitudes ont été prises à l'égard de la maladie. L'une, d'origine égyptienne, considère la maladie comme un agent étranger qui, venu de l'extérieur, s'introduit dans l'homme. Cette approche, appelée couramment localisationniste, cherche à désigner, localiser la cause (bacille, bactérie ou syndrome). Elle se distingue de l'approche totalisante, développée par les Grecs. Hippocrate affirmait que les natures humaine et extra-humaine reposent sur un équilibre et il appelait maladie la perturbation de cet équilibre. Selon lui, la maladie ne peut être localisée quelque part en l'homme, elle est dans l'homme tout entier. Sémantiquement, le premier groupe se caractérise par des maladies au préfixe a, le deuxième groupe par des maladies au préfixe dys (1).

Au cours du XIX^e siècle la médecine développe l'idée que le normal et le pathologique sont de la même nature, que la différence entre maladie et santé n'est qu'une différence de degré, indiquée sémantiquement par les préfixes hypo et hyper. L'idée, introduite par le médecin Broussais, touche d'abord la science médicale et gagne ensuite les domaines de la psychologie et de la philosophie. En France, Claude Bernard et Auguste Comte élaborent le "principe de Broussais" (2). Comte prend connaissance de l'œuvre de Broussais en 1828. Au cours de cette même année il écrit son "Examen du traité de Broussais sur l'irritation" (3) où il discute longuement la notion de "lésion", introduite par Broussais. Plus tard, Zola se plaira à utiliser cette notion comme métaphore et il est probable qu'il a pris cette notion de Broussais, par l'intermédiaire de Comte (4). Zola puise ses idées concernant la santé et la maladie chez les théoriciens de son époque. Les thèses de Bernard - et indirectement celles de Broussais - se retrouvent dans les Rougon-Macquart, notamment dans les raisonnements de Pascal. Le docteur caractérise la santé comme un état d'équilibre et la maladie comme la perturbation de cet équilibre, idées qui trahissent une conception "totalisante" de la maladie. La perturbation la plus grave a pour conséquence la "lésion" ou "fêlure" des organes. Cette perturbation est d'autant plus sérieuse qu'elle constitue, selon Pascal, un phénomène héréditaire qui atteint non pas l'individu, mais la famille entière. Les concepts dont se servait la médecine de l'époque (l'équilibre, l'excès, la lésion) ont perdu aujourd'hui leur valeur scientifique. Ils n'ont plus le prestige qu'ils exerçaient sur les contemporains de Zola. Pour le lecteur actuel ces notions sont des métaphores qui présentent seulement

un rapport d'analogie avec les phenomenes pathologiques. L'histoire et le progres de la science ont deplace la frontiere entre le litteral et le metaphorique

Les idees concernant la pathologie servent de modele metaphorique a Zola pour decrire une variete de phenomenes psychiques. Elles se repartissent globalement en deux groupes. L'un qui touche les affections d'ordre emotionnel - la passion, la curiosite - l'autre qui touche l'ordre social - le commerce, la speculation -

5 1 1 la felure

La metaphore de la felure refere en general a la nevrose, maladie hereditaire qui se transmet de generation en generation aux membres de la famille des Rougon-Macquart. A l'origine de ce mal se trouve la trisaieule Adelaide Fouque (Tante Dide). Zola decrit sa "nevrose originelle" (5) comme une "lesion organique" (DP 1015) ou un "cerveau fele" (FR 41). Il alterne ces deux metaphores, se servant tantot de "lesion" ("la lesion hereditaire", G 1571, a propos d'Etienne Lantier), tantot de "felure" ("la felure hereditaire", BH 1043, a propos de Jacques Lantier). Toutefois, ces deux comparants presentent quelques differences. "Lesion" signifie blessure et se rapporte par consequent a des etres vivants, c'est une notion technique, medicale, comme en temoigne le passage de Comte, cite plus haut (6). "Felure", par contre, se rapporte normalement a des objets - une vitre, une glace felee - et ouvre, par rapport a "lesion", un ecart metaphorique d'autant plus important que "felure" (et ses variantes, "cassure", "fissure", "fente") evoque l'image de la "fuite" du liquide vital et se rattache par la au paradigme de l'homme-chaudiere (=> 5 3 L'Homme-Machine).

Qui sont les victimes de la felure hereditaire? La nevrose ne frappe pas indifferemment tous les membres de la famille. Seuls les membres doues de qualites superieures, les genies, en sont atteints. Octave Mouret connait "les fuites du genie" (PB 726), Claude Lantier souffrait de la "lesion trop forte du genie", d'une "cassure irreparable, (de) quelque plaie par ou la vie coulait, invisible" (O 315, O 308), Pascal, un "genie a demi "fele", souffre de la "lesion" qui lui cause des "fuites", "sortes de lezardes qui s'etaient produites dans les mots" (DP 1119, 1035, 1184), Lazare Chanteau est marque par "la lesion premiere, la felure de l'artiste, que l'on aurait retrouvee chez le savant et l'industriel avortes" (JV 886). Ces passages suggerent un lien entre la nevrose et le genie. Les medecins de la fin du XIXe siecle etaient convaincus qu'un tel lien existait. Les ecrits scientifiques de l'epoque, tels que ceux de Moreau de Tours et de Lombroso, donnent de nombreux exemples de cette conviction (7). Zola adopte donc les idees de son epoque selon lesquelles la "felure" n'accompagne pas seulement l'apparition du genie mais en est la condition indispensable.

Gilles Deleuze a commenté la notion de "fêlure" dans sa préface de La Bête humaine(8). Selon lui, la fêlure représente l'instinct de mort, qui se cache en partie derrière des instincts vitaux représentés par les femmes, l'ambition, l'alcool. Bien que ce commentaire fasse ressortir l'enchevêtrement des instincts de vie et de l'instinct de mort - eros et thanatos - idée essentielle pour bien comprendre l'oeuvre de Zola, il n'est pas certain que la notion de fêlure représente l'instinct de mort. Un relevé complet des passages où Zola mentionne la fêlure montre que cette métaphore réfère à la névrose dont souffrent les génies et les génies manqués de la famille (9) Il est permis de mettre en doute ensuite la thèse selon laquelle la fêlure coïncide avec elle-même, n'ouvre sur rien et ne cache rien:

"l'hérédité n'est pas ce qui passe par la fêlure, elle est la fêlure elle-même: la cassure ou le trou, imperceptibles".

Cette affirmation nie un aspect important de la fêlure, à savoir la fuite de la substance vitale. La mention, chez Zola, de la fêlure appelle presque automatiquement la fente par laquelle le moi s'échappe. L'exemple le plus illustratif de cette rupture est le passage de La Bête humaine, cité par Deleuze lui-même:

"La famille n'était guère d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure. Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire; non pas qu'il fût d'une santé mauvaise, car l'appréhension et la honte de ses crises l'avaient seules maigri autrefois; mais c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée" (BH 1043).

Plusieurs paradigmes s'entrecroisent dans ce passage. D'abord, la fêlure et ses variantes, les cassures et les trous, sont à l'origine de la fuite du moi. En passant, Zola évoque l'image d'une chaudière dont la soupape de sûreté saute ("au milieu d'une sorte de fumée"). Ensuite, la "bête enragée" rappelle la dégradation de l'homme végétal en être animal, phénomène que nous avons étudié au chapitre III. Enfin, le passage montre le rapport étroit entre la métaphore de la fêlure et celle du déséquilibre. Zola emploie tantôt la première, tantôt la seconde pour décrire le même phénomène.(10)

5.1.2 equilibre et desequilibre

La metaphore du desequilibre refere à un grand nombre de perturbations psychiques et physiques y compris la nevrose. Pascal donne la definition la plus specifique quand il explique que l'état de sante depend d'un equilibre entre les sensations reçues et le travail rendu:

"L'organe, le cerveau qui fonctionne, se developpe, se solidifie, pourvu que l' equilibre ne soit pas rompu, entre les sensations qu'il reçoit et le travail qu'il rend" (DP 1175).

Le docteur repete et developpe cette idee dans d'autres passages et le concept d'equilibre occupe toujours le centre de son raisonnement:

"cet equilibre parfait, autant de travail rendu que de sensation reçue" (DP 1178)

"si l'on continue à recevoir les sensations sans les rendre, digerees et transformées, il se produit un engorgement, un malaise, une perte inevitable d' equilibre (...). Même les matins de sante mauvaise, il se mettait au travail, il y retrouvait son aplomb (...) et il comparait cette tâche a un balancier qui le tenait debout" (DP 1141).(11)

Si l'équilibre refere à l'etat de sante, le desequilibre designe la maladie ou plus exactement la nevrose. Aussi la metaphore du desequilibre est-elle très proche de celle de la felure. Les personnages "fêles" énumérés plus haut sont également des "desequilibrés". Claude Lantier est un "peintre desequilibré" qui souffre du "déséquilibre des nerfs" (O 245-247; DP 1012). Lazare Chanteau est une "nature (...) sans equilibre" (JV 1038); Jacques Lantier connaît de "subites pertes d'equilibre" (BH 1043), "l'equilibre" de Pascal est "rompu" (DP 1029); tante Dide souffre de crises d'hysterie qui l'ont "déséquilibrée" (DP 973).

La metaphore "vaciller" appartient au meme paradigme. Zola l'emploie surtout dans La Bête humaine où elle designe la même instabilité interieure que "desequilibre", avec cette restriction que vaciller se dit uniquement des yeux et des regards.(12). D'autres metaphores qui se rangent sous le paradigme du desequilibre sont "ébranler", "bouleverser" et "chanceler", metaphores assez nombreuses et qui expriment de façon générale l'experience d'un choc psychique.(13) "Bouleverser" se rapporte à des personnages et met l'accent sur la confusion interieure consecutive à un incident troublant. "Ebranler" se dit d'une conviction, d'une foi, "chanceler" de la raison ou de la sante. Ces metaphores presentent le comparé comme un objet

normalement debout et qui perd l'équilibre; elles s'insèrent facilement dans des séries qui comparent la psyché à un bâtiment:

"Silvine en reçut une secousse, dont la violence l'ébranla toute. C'était trop, un écroulement se faisait en elle, l'horreur à la fin emportait cette force, cette exaltation de l'idée fixe qui la tenait debout depuis deux jours" (D 834).

Aux personnages momentanément ou chroniquement instables s'opposent ceux qui se tiennent "d'aplomb". Cette métaphore caractérise moins le caractère stable (la stabilité de caractère est évoquée par la métaphore de l'équilibre) que le talent à se dégager d'une situation épineuse. Les personnages auxquels cette expression s'applique de préférence, Saccard, l'oncle Macquart et surtout Eugène Rougon reprennent leur aplomb.(14)

Un seul personnage des Rougon-Macquart est caractérisé par la métaphore de l'équilibre, c'est Clotilde Rougon en qui Pascal voit "une équilibrée" (DP 991) (DP 968, 1211). Clotilde n'arrive à cet idéal qu'après la longue éducation de Pascal. Par nature, elle penche au mysticisme, mais Pascal la détourne de ses rêveries et éveille en elle l'intérêt pour la science.

"elle revivait la lente évolution, la lutte entre la
- réelle et la chimérique. Cela partait de ses colères d'enfant, d'un ferment de révolte, d'un déséquilibre qui la jetait aux pires rêveries" (DP 1209).

Pourtant Pascal ne rejette pas complètement le côté mystique de Clotilde; il laisse dans son âme l'aspiration à l'au-delà ou plutôt il insère cette aspiration dans le projet d'une science idéaliste. De cette manière il réalise chez Clotilde une synthèse entre la rigueur scientifique du positivisme et un idéalisme teinté de mysticisme. Il condamne l'intérêt exclusif pour l'un ou pour l'autre comme "déséquilibre" et présente comme "équilibre" une synthèse qui trahit l'idéal poétique nourri par Zola à l'époque du Docteur Pascal:

"elle était l'heureux équilibre, la passion du vrai élargie par le souci de l'inconnu" (DP 1212).

5.1.3 la fièvre

Les maladies proprement dites sont désignées par quelques notions extrêmement générales: "le mal", "l'épidémie", "la fièvre". Quelques métaphores spécifiques, "la peste", "le

cholera", s'appliquent à des maladies épidémiques. Quantitativement, la métaphore de la fièvre dépasse de loin toutes les autres métaphores pathologiques (15). La prédominance de cette métaphore éclaire quelques aspects de la pensée de Zola en matière de pathologie. D'abord, la fièvre est une indisposition générale, illustrative de l'approche totalisante de Zola. Ensuite, elle provient d'une surexcitation de l'organisme. Cet aspect rappelle la théorie de Broussais et le "testament scientifique" de Pascal, selon lesquels l'équilibre de l'organisme est rompu par excès ou manque de sensations. Dans les Rougon-Macquart, la fièvre résulte d'un excès de sensations et Zola désigne les développements sociaux sous le Second Empire comme la source principale de cette surexcitation.

Le type même de la victime de ce mal est Renée Saccard. Elle ne sait résister aux tentations de la vie mondaine et son désir de jouir de la vie se manifeste par une fièvre qui la consume. "Ses mains brûlaient, ses yeux brillaient de fièvre" (C 556) (16). La fièvre prend le plus souvent un caractère de fièvre épidémique, c'est-à-dire de maladie collective qui se déclare à la suite d'un défaut social. Telles les clientes d'Au Bonheur qui, séduites par le mécanisme de la vente, perdent la tête et entrent dans une rage de dépense. Mme Marty et sa fille sont les victimes les plus accomplies.

"C'était fini, la mère et la fille disparurent dans la fièvre de dépense qui les emportait",

"quand elle eut retrouvé sa fille qu'elle avait perdue, elle frissonna à l'air vif, elle demeura effarée, dans le détraquement de cette névrose des grands bazars" (BD 623, 644).

Une longue série de métaphores associe le magasin à une maladie épidémique.

"On nommait les vendeurs congédiés, comme, en temps d' épidémie, on compte les morts" (BD 535),

"l'effet du fléau, de cette peste, se fait sentir jusqu'à la rue Neuve-des-Petits-Champs" (BD 411),

"Le choléra souffle jusqu'à la rue Sainte-Anne" (BD 743). (17)

Les effets de la vente ressemblent beaucoup à ceux de la spéculation. Le penchant de jouer à la Bourse est comparé à une fièvre contagieuse dont la cause réside dans le climat financier "pathogène" de l'époque:

"toutes les prosperités du regne, les immenses travaux qui avaient transformé la ville, la circulation enragee de l'argent, les furieuses dépenses du luxe, devaient aboutir a une fièvre chaude de la speculation" (A 230).

Saccard, le banquier, "contamine" d'autres financiers plus prudents que lui: Maugendre prend l'habitude de suivre les cotes:

"Et le mal était parti de là, la fièvre l'avait brûlé peu a peu, a voir la danse des valeurs, à vivre dans cet air empoisonné du jeu, l'imagination hantée de millions conquis en une heure, lui qui avait mis trente annees a gagner quelques centaines de mille francs" (A 185).

Le cas de Maugendre est symptomatique de l'attraction que la speculation exerce sur la foule des petits joueurs,

"la masse hâve et affamee des rentiers infimes, qu'une catastrophe de Bourse balaye comme une epidemie et couche d'un coup dans la fosse commune" (A 253). (18)

La metaphore de la fièvre n'est pas toujours marquée socialement. Un certain nombre d'exemples refere a une activité febrile, "une fièvre de gestes" (CP 934), "une fièvre de bonne menagere" (BH 1136), une "fièvre de moisson" (T 565) ou plus specifiquement à des passions diverses qui agitent les personnages: passion creatrice de Claude Lantier, passion amoureuse d'Helene Grandjean, passion ambitieuse de Felicite Rougon. (19)

La metaphore du corps social constitue, a l'intérieur des metaphores de la maladie, un groupe à part. Elle figure entre autres dans les discours politiques d'Eugene Rougon dans lesquels le ministre compare les projets politiques de ses rivaux à des maladies qui indisposent l'organisme social. De la sorte il flétrit les républicains ("gangrene republicaine", ER 241) et met en garde l'empereur contre certaines sympathies democratiques:

"Eh bien! croyez-le, le corps social est tout aussi profondement troublé, je n'ai malheureusement pas réussi, en quelques semaines, à le guerir des maux qui le rongent" (ER 287-88).

Zola développe surtout la metaphore du corps de l'Etat dans La Débâcle, notamment à la fin lorsqu'il traite l'épisode de la Commune. Il compare celle-ci à une maladie epidemique:

"folie du sang qui avait germé sur les champs de défaite de Sedan et de Metz, l' épidémie de destruction née du siège de Paris, la crise suprême d'une nation en danger de mort, au milieu des tueries et des écroulements" (D 903);

"C'était déjà toute une crise de nervosité malade qui se déclarait, une épidémique fièvre exagérant la peur comme la confiance, lachant la bête humaine débridée, au moindre souffle" (D 859).

Dans plusieurs passages Zola diagnostique le mal de la Commune comme un choléra et il insère cette métaphore dans l'image d'un corps malade dont les membres, atteints par la pourriture, devraient être amputés:

"si c'était vrai qu'on avait quelque part de la pourriture, des membres gâtés, eh bien!

ça valait mieux de les voir par terre, abattus d'un coup de hache, que d'en crever comme d'un choléra" (D 716).

Le choléra étant une maladie qui affecte les intestins et qui n'entraîne aucun effet de pourriture, cette série reste un peu étonnante. Apparemment, Zola confond ici le choléra et les symptômes de la gangrène (éventuellement de la lèpre) dont il parle ailleurs dans ce roman.

Le personnage de Maurice Levasseur symbolise dans La Débâcle le pays malade. Il participe à la Commune et quand il est blessé mortellement par son ami Jean Macquart, Maurice rappelle à Jean l'image du membre pourri qui désignait la Commune mais qu'il applique maintenant à lui-même:

"tu ajoutais que, lorsqu'on avait de la pourriture quelque part, un membre gâté,

ça valait mieux de le voir par terre, abattu d'un coup de hache, que d'en crever comme d'un choléra .. J'ai songé souvent à cette parole, depuis que je me suis trouvé seul, enfermé dans ce Paris de démence et de misère .. Eh bien! c'est moi qui suis le membre gâté que tu as abattu" (D 906-7).(20)

De son côté, Jean Macquart symbolise la France convalescente. Il est représenté comme un être végétal, fermement enraciné dans la terre:

"fort de son bon sens et de son ignorance, sain encore d'avoir poussé à part, dans la terre du

travail et de l'épargne. Tous les deux étaient frères pourtant .." (D 871).

L'opposition entre la métaphore végétale et la métaphore animale rejoint l'opposition entre les métaphores de la santé et celles de la maladie. Toutes deux se confondent dans l'archétype romantique du contraste entre société et nature. La société et la ville, génératrices de maladies épidémiques, s'opposent à la nature et à la campagne, seuls remèdes à ce mal social.(21)

5.2 LES MÉTAPHORES SADIQUES-ANALES

Parmi les images corporelles, les métaphores alimentaires occupent une place de choix. Par leur nature, elles se rapportent à un stade précoce de l'évolution libidinale, le stade sadique-anal, terme emprunté à la psychanalyse. Ce stade, défini d'abord par Freud et différencié ensuite par Karl Abraham, se détermine par le rapport entre l'enfant et le sein maternel. La première phase orale proprement dite se caractérise par un rapport de succion; la deuxième (sadique-anale) commence avec l'apparition des dents. La phase orale constitue la période de la succion amoureuse, de l'incorporation mystique; la phase sadique-anale introduit, avec l'activité de la morsure, la propension à engloutir, équivalente au cannibalisme.(22).

A l'instar de la psychanalyse, Gaston Bachelard (La Terre et les Réveries du Repos) a distingué deux rêveries de l'avalement. La première consiste en une déglutition lente, un doux "sucking", dont l'histoire de Jonas est l'archétype. Cette rêverie correspond à la première phase infantile, la phase orale. La deuxième est une rêverie de croquage, un acte par lequel on déchire à belles dents, qui correspond au stade sadique-anal et qui a trouvé son expression littéraire dans l'histoire de Petit Poucet.(23)

Dans les Rougon-Macquart, les métaphores de succion subissent une importante transformation. Le lait, tiré du sein maternel représente la sève, le sein lui-même la terre et l'homme-nourrisson la végétation. L'homme se nourrit à la source mythique et tire, comme l'arbre, la sève du sol maternel. Les femmes maternelles au corps et au sein "gonflés de sève", font "boire la sève à leurs corps" aux hommes-enfants (24). Zola conçoit la phase orale et, en général, l'union amoureuse, uniquement dans les termes d'une dépendance alimentaire de la terre-mère. Les métaphores qui relèvent du stade oral remplissent une fonction mythique: elles renvoient à l'origine végétale de l'homme. Par contre, les métaphores qui relèvent du stade sadique-anal prennent un sens social; elles rejoignent les métaphores du cannibalisme. La grande majorité des métaphores alimentaires des Rougon-Macquart ressortissent au deuxième

type, celui du croquage. En general, elles trahissent le desir de jouissance, le desir du pouvoir et, dans une moindre mesure, le desir sexuel. Le desir de jouissance chez Auguste Lantier (L'Assommoir) se manifeste metaphoriquement dans le desir de tout devorer et de tout avaler. Auguste s'installe d'abord dans la boutique de Gervaise puis, apres l'avoir "nettoye", chez la maitresse suivante

"Il venait de manger une blanchisseuse, a present, il croquait une epiciere, et s'il s'etablissait a la file des mercieres, des papetieres, des modistes, il etait de machoirs assez larges pour les avaler" (AS 730),

'Ce matin-la digerait encore les Coupeau qu'il mangeait deja les Poisson. Oh'

ça ne le genait guere' une boutique avalee, il entamait une seconde boutique" (AS 677-78) (25)

Les references au cannibalisme sont evidentes. La meme image surgit a propos de Nana. Si le but de Lantier se reduit a proteger son confort, a se creer un coin de bonheur douillet, l'appetit de Nana prend les dimensions d'un gaspillage sans bornes. Elle "mange" la fortune des banquiers, des comtes et des riches heritiers qui constituent la suite de ses amants

"Nana, en quelques mois, les mangea goulument, les uns apres les autres. Les besoins croissants de son luxe enrageaient ses appetits, elle nettoyait un homme d'un coup de dent" (N 1454)

En peu de temps elle gaspille la fortune du jeune proprietaire terrien Hector de la Faloise.

"Son heritage etait en proprietes, des terres, des prairies, des bois, des fermes. Il dut vendre rapidement, coup sur coup. A chaque bouchee, Nana devorait un arpent (..) Ferme a ferme, prairie a prairie, elle croqua l'heritage, de son air gentil, sans meme s'en apercevoir, comme elle croquait entre ses repas un sac de pralines pose sur ses genoux. Ca ne tirait pas a consequence, c'etaient des bonbons. Mais, un soir, il ne resta qu'un petit bois. Elle l' avala d'un air de dedain, car

ça ne valait même pas la peine d' ouvrir la bouche" (N 1455-56) (=> 4.1.2 la royauté)(26)

Le mangeur le plus insatiable et qui a lui seul symbolise toute une époque de gaspillage est Aristide Rougon, dit Saccard. Des le premier roman du cycle le narrateur le presente comme quelqu'un qui vit "dans l'appetit continuel des jouissances dont il etait sevre" (FR 66) (27). Deux romans, La Curee et L'Argent, racontent comment Saccard satisfait ses immenses appetits. La scene la plus revelatrice dans ce domaine est la rencontre entre Saccard et son frere, le ministre Eugene Rougon. Eugene essaie de freiner l'impatience de son frere, il promet tous les privileges que l'Empire peut procurer, a condition que Saccard attende sa chance. Eugene, dans son vocabulaire cynique d'homme politique, presente le Second Empire comme un banquet dont les places sont reservees aux plus affames.

"Nous comptons bien choisir nos bons amis parmi les plus affames. Va, sois tranquille, nous tiendrons table ouverte, et les plus grosses faims seront satisfaites. C'est encore la methode la plus commode pour regner... Mais, par grace, attends que la nappe soit mise, et, si tu m'en crois, donne-toi la peine d'aller chercher toi-meme ton couvert à l'office" (C 363) (28).

Le desir du pouvoir est le deuxieme compare du croquage. Dans un sens large, il designe l'ambition sans bornes des artistes dans L'Oeuvre:

"il se rappelait leurs efforts, leurs certitudes de gloire, la belle fringale, d'appetit demesure, qui parlait d'avaler Paris d'un coup" (O 295).

La lutte pour le pouvoir se caracterise par le danger toujours imminent d'un revers qui menace le mangeur d'etre mange a son tour. Si l'ambition des artistes "avale" Paris, en retour l'artiste vieillissant est mange" par son ambition desormais impuissante. Cette observation vaut a fortiori pour les lutteurs politiques dont nous avons parle dans le chapitre precedent. Le resultat ineluctable d'une telle lutte est d'etre devore par l'un des adversaires. Le conflit entre Eugene Rougon et Clorinde ou entre les employes du Bonheur des Dames en fournissent des exemples assez clairs (=> 4 2 2 brigandages) (29).

Le troisieme compare du croquage est l'amour. A toutes les epoques et dans toutes les cultures, l'alimentation et la sexualite ont ete associees, ce rapprochement s'explique par le fait que la premiere experience erotique est le contact (alimentaire) avec le sein maternel. Le plaisir du bebe est lie a l'excitation de la bouche; la nutrition et l'experience erotique sont pour lui indissolublement melees. Aussi, les domaines de l'amour et de l'alimentation sont-ils frequemment rapproches dans les Rougon-Macquart. Cependant, l'amour n'est pas en relation avec les

images de succion heureuse caractéristiques du stade oral, mais avec les métaphores de croquage et de destruction cannibale qui caractérisent le stade sadique-anal

La métaphore la plus anodine est celle de la friandise. Les petites mains de Jacques Lantier sont pour Philomène "des friandises auxquelles elle n'avait pas mordu encore" (BH 1226). Quand le frère de Philomène découvrait qu'elle avait couché avec Jacques "elle recevait une abominable correction, comme une petite fille prise en faute, le nez dans un pot de confitures" (BH 1306). (30) Dans La Terre le commerce avec les femmes est comparé de façon plus grossière avec le boire et le manger quotidiens:

"Est-ce qu'il y avait d'autres femmes qu'elle? est-ce que

ça comptait, les Cognette, celle-ci ou celle-là, l'assiette ou l'on mange tous, dont il faut bien se contenter, quand elle est suffisamment propre?" (T 453). (31)

Les métaphores du cannibalisme s'enchaînent facilement à celles du repas: "... il la mangeait d'une étreinte. (...) Ce fut une gloutonnerie muette" (T 565). (32) Le désir de tuer qui, chez Zola, accompagne le désir érotique se traduit également par des métaphores alimentaires. La faim d'aimer aboutit à la faim de tuer. Jacques Lantier

"n'avait pu toucher à leur chair, sans éprouver le désir d'y mordre, dans une abominable faim d'égorgement. Pourrait-il donc l'aimer, celle-là, et ne point la tuer?" (BH 1123).

En général, Zola exprime le désir meurtrier par des métaphores touchant l'anthropophagie:

"Elle se souvenait de ses confidences, de son envie de manger un homme, lorsqu'il buvait" (G 1426);

"Méfie-toi, gronda Chaval. Cette fois, je te mange" (G 1571);

"Quand je bois, cela me rend fou, je me mangerais et je mangerais les autres ... Oui, je ne peux pas avaler deux petits verres, sans avoir le besoin de manger un homme" (G 1170).

Les métaphores du cannibalisme rappellent une coutume bannie des sociétés modernes. Le souvenir en a survécu dans des métaphores qui désignent non plus des usages anthropophages,

mais des experiences le plus souvent sexuelles qui lui sont associees Jean Pouillon a remarque a ce propos que "la prohibition de la chair humaine libere l'usage metaphorique du cannibalisme precisement parce qu'on ne transgressera pas l'interdit, les representations cannibaliques servent a designer autre chose et pas seulement, quoique souvent, d'ordre sexuel" (33) Cette observation rejoint et confirme les remarques que nous avons faites plus haut De nombreuses pratiques archaïques, disparues depuis longtemps, et des croyances primitives, refoulees dans la pensee collective, ont tendance a y survivre sous forme de metaphores

Un dernier groupe de metaphores alimentaires evoque le degout devant des aliments repoussants ou l'indigestion d'une nourriture mal assimilee ou rendue Ce groupe refere en general a la reaction devant une nouvelle desagreable Quand Marie Pichon met au monde une troisieme fille, Octave predit ainsi la reaction des beaux-parents

'Elle esperait encore faire avaler un garçon a M et a Mme Vuillaume, mais jamais ceux-ci ne digereront une fille" (PB 364) (34)

La metaphore de l'indigestion se rapporte le plus souvent a des lectures theoriques mal comprises

"C'etaient les anciennes theories qu'il tenait des camarades revolutionnaires de sa jeunesse, tout ce qu'il avait promis de realiser quand il serait libre, mais mal digere, applique hors de propos ." (O 312),

"il se fit envoyer des livres, dont la lecture mal digeree acheva de l'exalter un livre de medecine surtout " (G 1274) (35)

Enfin, la nourriture rendue equivaut a un sentiment longuement reprime, mais qui finit par s'exprimer

"tout d'un coup, comme le Bavarois l'ecartait d'une main brutale, elle se retourna, elle lui vomit a la face son furieux desespoir, des injures de sang et de fange, des mots immondes qui la soulageaient un peu, enfin" (D 736) (36)

5.2.1 la metaphore excrementielle

L'origine du complexe anal se trouve selon Freud dans le stade infantile situe approximativement entre la deuxieme et la quatrieme annee, stade que Freud appelle le stade sadique-anal.

Freud place au centre de son explication la "pulsion d'emprise" (Bemächtigungstrieb) (37) Dans une des publications consacrées à ce sujet ("Charakter und Analerotik"), (38) Freud met la fixation anale en rapport avec certains traits de caractère: propreté, singularité, et surtout économie, traits qui s'expliquent par une déviation de la fixation anale originelle. Lorsque l'éducation interdit au bébé tout contact avec ses excréments, ce contact se déplace (Ablenkung) vers d'autres objets, notamment l'argent. Dans cette perspective, le concept de sublimation est extrêmement important. La tendance, chez les personnes économes et avares, à accumuler l'or provient selon Freud d'une sublimation de l'érotisme anal (le plaisir de l'avare est provoqué par les pièces de monnaie plus que par des billets de banque). Ferenczi (39) attire l'attention sur le mot allemand Besitz (possession). L'étymologie de ce mot: "ce sur quoi on est assis" a, selon Ferenczi, une origine anale (remarque qui vaut également pour l'équivalent français "possession", dont l'origine latine potis/sedeo réfère également à la position assise). Les excréments sont la première "possession" de l'enfant. Il en "fait cadeau" à ses parents et ce don détermine son rapport ultérieur avec l'argent. La littérature et la critique littéraire fournissent de nombreux exemples du rapport intuitif entre la possession de l'argent et les excréments. Victor Hugo faisait remarquer que "Si notre or est fumier, notre fumier est or". (40) Gilbert Durand signale l'effort de Beyle et de ses personnages pour se libérer de leur "complexe-Harpagon", de la fascination honteuse de l'argent:

"Il y était en quelque sorte contre la pudeur de parler d'argent, l'argent était comme une triste nécessité de la vie, indispensable malheureusement, comme les lieux d'aisance, mais dont il ne fallait jamais parler". (41)

Zola associe également l'accumulation des possessions à des motifs ou à des métaphores excrémentielles. Le personnage de Vabre (Pot-Bouille) en fournit un exemple saisissant. À la fin de sa vie l'ancien notaire propriétaire de l'immeuble ne s'occupe plus que de ses fiches. Dans un effort suprême il essaie de saisir son fichier, mais il tombe en avant:

"les mains dans les fiches, il se mit à patauger, avec le geste d'un bébé heureux, qui pétrir quelque chose de sale. Il rayonnait, il voulait parler, mais il ne begayait qu'une syllabe, toujours la même, une de ces syllabes ou les enfants au maillot mettent un monde de sensations. - Ga ... ga ... ga ... ga .." (PB 209). (42)

Tous les éléments importants sont réunis dans ce petit passage: la régression du vieillard vers le stade infantile, l'érotisme anal, sublimé dans la collection de fiches et dont l'origine indécente, refoulée la vie durant, se manifeste à l'article de la mort.

Quelle valeur faut-il attacher à la métaphore excrémentielle? Norman Brown, dans son étude remarquable consacrée à "Filthy Lucre", (43) s'oppose violemment au complexe anal et à ses conséquences sur les rapports avec l'argent. Pour Brown, l'argent est l'exemple type de la sublimation au point d'en être le symbole: il est "the quintessential symbol of the human endeavor to sublimate". Brown condamne ce penchant comme l'une des tentatives humaines les plus folles; la sublimation qui s'exprime dans l'accumulation de l'argent est aussi insensée que le voeu du roi Midas de transformer en or tout ce qu'il touche. Selon Brown, la sublimation excrémentielle est "the principle of non-enjoyment, the compulsion to work, and to produce an economic surplus" (268). A cette tendance universelle de la maîtrise sadique-anale de la nature, il oppose l'érotisme oral qui poursuit l'union heureuse avec elle. (44) Le point de vue extrêmement sévère de Brown n'est pas partagé par tous les savants. Ferenczi considère avant tout la fixation anale comme un jeu qui donne au bébé des sensations de plaisir. Ce plaisir se déplace de l'organe qui produit vers le produit lui-même et ensuite vers toutes les matières qui lui sont substituées au cours de la vie. L'objet change, le plaisir reste, selon Ferenczi. Les deux valorisations sont diamétralement opposées et cette différence s'explique par les réponses divergentes à la question de savoir si la sublimation doit être considérée comme une rupture avec la pratique naturelle qui procure tant de plaisir au bébé.

Nous n'entrerons pas dans une discussion théorique de ce problème. La divergence des points de vue que nous venons de signaler suffit pour comprendre l'emploi que Zola a fait des métaphores excrémentielles. En termes généraux on peut dire que la métaphore excrémentielle réfère chez lui au plaisir que les personnages éprouvent à manipuler l'argent. Lorsque le banquier Saccard se mettait devant la fenêtre et prévoyait les profits immenses qu'il tirerait des spéculations futures

"il lui prenait des envies folles de se jeter d'un bond dans la fournaise, pour y pétrir l'or de ses mains fiévreuses, comme une cire molle" (C 362).

Le pétrissage de l'or révèle la fantaisie infantile du banquier. Zola souligne la matérialité de cette fantaisie par l'emploi d'une préposition caractéristique. Saccard ne mettait pas les mains sur l'argent, mais dans l'argent:

".. ne voulant mettre les mains dans l'argent des autres que lorsqu'il pourrait les y enfoncer jusqu'aux coudes" (C 365). (45)

Le desir d'entretenir un contact physique avec l'argent aboutit finalement au desir d'immersion, à une union presque mystique avec l'or bouillant. Saccard, sautant dans la fournaise incandescente rappelle Empedocle qui selon la legende se jeta dans la bouche de l'Etna. La metaphore de la fournaise rappelle le ventre de la Mere Terrible et cette reference se confirme dans L'Argent. Marchant distraitemment dans la rue, Saccard s'arrete, attire par le bruit des pieces d'or qui vient du sous-sol d'une banque: il reconnaît la maison de Kolb, un banquier qui achete l'or a bas cours, fond les pieces et revend les lingots. Saccard est fasciné par le proces de refonte et par les bruits qui semblent "sortir des entrailles de la terre". Le creuset souterrain prend dans sa fantaisie la forme d'un enorme ventre qui produit l'or comme des excrements. L'origine digestive est un element crucial dans la pensee de Zola. Rappelons la scene curieuse dans La Terre où Jesus-Christ retrouve sous ses fesses l'argent perdu:

"A son reveil, il eut une terreur, son poing avait lâché les pièces, dans le sommeil, mais il les retrouva sous ses fesses, toutes chaudes, et cela le secoua d'une joie enorme" (T 551).

Gilbert Durand a montré comment la production de l'or est associée, dans l'imagination collective, au proces digestif:

"La rêverie alimentaire, renforcee par les images empruntees a la technologie des boissons fermentees et alcoolisees, nous conduit à l'aboutissement de la digestion, comme de la distillation par excellence, à l'or que l'achimiste recueille au fond de la coupelle" (Durand 279).

Durand souligne à plusieurs reprises le rôle positif de l'or dans l'imagination. L'or-excrement est un produit "concentre", "comprimé", un "extrait", dont la fonction imaginaire se rapproche du sel. En resume: le creuset est l'équivalent de la fournaise, de l'alambic et du ventre, les aliments y sont fondus et transformés en or, le produit final est un or malleable dans lequel le speculateur aime a patauger.

Un dernier aspect de la vision excrémentielle chez Zola concerne l'opposition entre le dur et le mou. Cette opposition distingue le capital immobile du capital mis en circulation par la spéculation. Dans la pensée de Saccard la vitesse de circulation de l'argent equivaut a un mouvement vital, comparable à la circulation du sang, tandis que la stagnation du capital equivaut à la mort. C'est en ces termes qu'il explique à Mme Caroline la différence entre les obligations et la speculation:

"Des obligations, des obligations! mais jamais! ... Que voulez-vous fiche avec des obligations? C'est de la matiere morte ... Comprenez donc que la speculation, le jeu est le rouage central, le coeur meme, dans une vaste affaire comme la nôtre. Oui! il appelle le sang, il le prend partout par petits ruisseaux, l'amasse, le renvoie en fleuves dans tous les sens, etablit une enorme circulation d'argent, qui est la vie même des grandes affaires" (A 114-15).

C'est en ces memes termes qu'il explique l'infériorité de la propriété foncière à la comtesse de Beauvilliers:

"Mais, madame, personne ne vit plus de la terre ... L'ancienne fortune domaniale est une forme caduque de la richesse, qui a cessé d'avoir sa raison d'être. Elle est la stagnation même de l'argent, dont nous avons decuplé la valeur, en le jetant dans la circulation" (A 125).

L'or est, dans l'esprit de Saccard une matiere qui, quand elle se fige et stagne, tue l'organisme. Pour apporter la vie, l'or doit être liquéfié, il doit couler. La speculation dégele une matiere pétrifiée et provoque un relâchement des fonctions organiques. Jean Borie qui a étudié l'obsession matérielle chez Zola, constate que les matières subtiles ont tendance à s'épaissir, tandis que les matières dures s'amollissent. La matiere idéale est une pâte molle, pétrifiable qui "se prête au demiurge":

"... tout dans ce passage se materialise, ou plus exactement les éléments trop subtils s'épaississent d'un degré pour devenir plus plastiques, se mieux prêter au demiurge. Ainsi la lumière se fait pluie; l'azur, étoffe; et l'eau coulee pâteuse de métal en fusion. Inversement, tout ce qui, dans ce passage, est trop dur, trop séparé, trop immobile, risque une impitoyable bousculade: les constructions s'écroulent etc., le monde devient malléable et fluide et se fait pâte colorée sous l'imperialisme de l'imagination du peintre". (46)

Cette tendance "émolliente" détermine également la vision pécuniaire de Saccard. Cependant, l'excès de speculation amène chez lui le danger d'une liquéfaction extrême, d'une dépense incontrôlée. Quand Saccard rêve de sa fortune, il rêve en termes de liquidité:

"la spéculation, une fortune sans cesse mouvante, qui semblait infinie comme la mer, mais qui en avait le flux et le reflux, des différences de deux et trois

cent mille francs, à chaque liquidation de quinzaine"
(A 98).(47)

Par l'emploi de ces métaphores, Zola condamne la spéculation. Il lui prête l'inconstance de la mer (=> 6.3. L'Eau) ou, en termes physiologiques, il la présente comme une matière liquéfiée qui se soustrait au contrôle, c'est-à-dire à la pulsion d'emprise. Cette pulsion se trouve au centre de la rêverie zolienne concernant l'or-excrément, et en général de ses idées concernant l'activité créatrice. Aux yeux du créateur, la réalité se transforme en une substance pâteuse, pétrissable. En vain, le peintre Claude Lantier lutte sa vie durant contre une réalité qu'il ne parvient pas à "repetrir" (O 347).(48)

Les références anales peuvent finalement avoir un effet dépréciatif. Souvent les allusions impliquent un rabaissement physique qui exprime un dédain extrême. La Mouquette montre son derrière aux soldats dans un geste de profond mépris. Les allusions prennent souvent la forme euphémique d'un "quelque part", d'un "endroit" où le personnage "met" celui dont il se moque:

"elle l'avait où vous savez, et profondément encore!
(..) elle le mettait dans le même endroit que le propriétaire. A cette heure son endroit devait être bigrement large, car elle y envoyait tout le monde, tant elle aurait voulu se débarrasser du monde et de la vie (..) elle l'avait dans le derrière. Oui, dans le derrière, son cochon d'homme! dans le derrière, les Lorilleux, les Boche et les Poisson! dans le derrière, le quartier qui la méprisait! Tout Paris y entraît, et elle l'y enfonçait d'une tape, avec un geste de suprême indifférence, heureuse et vengeance pourtant de le fourrer là" (AS 751-52).

Le chapitre le plus étonnant du cycle (La Terre, chap.IV) est entièrement consacré à la petomanie de Jesus-Christ et de son père Fouan. Le pet y est signe d'un dédain et d'une puissance quasi divins:

"... levant la cuisse, au-dessus de la vallée noyée d'ombre, il en fit un, dédaigneux et puissant, comme pour en écraser la terre" (652).

Au cours de ce chapitre, les métaphores empruntées à l'artillerie et aux phénomènes naturels expriment la puissance de l'injure. Elles constituent une série croissante qui va de "fusils déchargés", "coups de canon", "mines bourrées", "bombardements", "mortiers", "bordées d'artillerie", "explosions"

jusqu'à la "tempête" et le "tonnerre". Bien que le pet ne manque pas d'effet cocasse, il n'en exprime pas moins une autorité paternelle qui est une reminiscence du tonnerre de Jupiter. De cette autorité, on ne se moque pas. Quand la fille de Jésus-Christ, la Trouille, "en laissa échapper un" par imprudence, son père s'indigna sérieusement: "Hors d'ici, puanteur! .. Nom de Dieu! je vas t'apprendre à respecter ton père et ton grand-père" (637).

5 2.2 le bercement

Souvent un penchant irrésistible entraîne les personnages vers le sommeil, vers la mort, penchant qui est accompagné de métaphores de bercement. Ces métaphores font pendant aux métaphores sadiques-anales, étudiées ci-dessus. Cependant, tandis que celles-ci expriment l'agression, la pulsion d'emprise et donc l'affirmation de soi, celles-là prennent le sens inverse d'un retour au néant, d'une réintégration à la Terre-Mère.

Le désir de mort s'annonce dans le besoin de se blottir: le personnage cherche un petit espace où il peut se recroqueviller: "L'appartement particulier de Renée était un nid de soie et de dentelle (...) un berceau de dentelles" (C 477/79). Souvent la retraite prend la forme d'un "berceau chthonien", antre en pleine nature, caché sous la végétation.(49) On connaît la fréquence de ce berceau, lieu commun de l'imagination romantique, dans les Rougon-Macquart. Voici comment Miette et Silvère transforment en un nid le puits près duquel il se rencontrent:

"En bas, dans un demi-jour mystérieux, des lueurs vertes couraient, qui paraissaient changer le trou humide en une cachette perdue au fond des taillis. Ils s'apercevaient ainsi dans une sorte de nid verdâtre, tapissé de mousse, au milieu de la fraîcheur de l'eau et du feuillage" (FR 181).(50)

L'un des charmes du jardin d'hiver de l'hôtel Saccard provient des antres de verdure, "des berceaux profonds, que recouvraient d'épais rideaux de lianes" (C 355). L'idylle dans Une Page d'Amour se déroule dans le jardin des Deberle, décrit comme un "nid", ou une "tente" protégée des regards par un "rideau de verdure" (833-834).(51) Le modèle de tous les berceaux chthoniens est évidemment le Paradou. La roseraie forme des

" berceaux de petites roses rouges, entre des murs tapissés de petites roses jaunes. Certains coins de soleil luisaient comme des étoffes de soie verte brochées de taches voyantes: certains coins d'ombre avaient des recueils d' alcôve" (FM 1337);

les pelouses ressemblaient à "une mer verte, dont l'eau moussue nous berçait" (FM 1471)(52). Les métaphores du berceau, du nid, de l'alcôve et de la chambre (=> 2 2.4 villes, églises, chambres), sont des variantes d'un seul et même rêve de l'intimité.

Fréquemment, la métaphore "bercer" signifie se faire des illusions, afin de dissimuler une réalité désagréable: "La folie douce dont elle berçait sa vie" (C 372); "un rêve la berçait" (PA 983); "le berçant d'un mensonge" (FM 1330). Mais la métaphore ne déploie sa valeur d'image, ne se développe en paradigme que lorsqu'elle évoque le balancement caractéristique du berceau, le mouvement qui étourdit et assoupit. La métaphore se greffe donc de préférence sur la description d'un balancement, par exemple le doux mouvement d'une caleche (C 321, 327, 358, PB 743), la valse qui "berce" des couples de danseurs (ER 273) ou le mouvement monotone et régulier de la marche qui aide à endormir des chagrins insupportables:

"Ses talons sonnaient, il ne voyait que son ombre tourner, en grandissant et en rapetissant, à chaque bec de gaz. Cela le berçait, l'occupait mécaniquement. Plus tard, jamais il ne sut où il avait passé" (N 1281).

Remarquez le détail de l'ombre qui, en agrandissant et en se réduisant dans l'intervalle entre deux becs de gaz, mesure l'amplitude du mouvement de balançoire.

Quand la description se prolonge sur de telles scènes, des métaphores aquatiques viennent tôt ou tard accompagner les métaphores de berceau et de cette combinaison naît l'image de la nacelle romantique, chère à Lamartine:

"Le large balancement des couples allait et venait, emplissait la longue galerie, sautant sous le fouet des cuivres, se balançant au bercement des violons. Les costumes, ce flot de femmes de tous les pays et de toutes les époques, roulait (...) avec des mouvements balances de nacelle s'en allant à la dérive, sous un souffle de vent qui a brisé l'amarre" (C 557).(53)

Parfois le mouvement de bercement évoque la métaphore du balancier et de l'horloge humaine:

"Elle avait un balancement de tout son corps, le dandinement d'une petite fille qui berce sa grosse douleur, pliee en deux, s'écrasant l'estomac, pour ne plus le sentir" (AS 753);

"Il resta là a se dandiner, avec un mouvement de balancier d'horloge" (AS 507).

Cette métaphore est motivée par le mouvement de balancier que l'horloge et l'homme ont en commun (=> 5.3. L'Homme-Machine). (54)

Le désir de la mort caractérise essentiellement Marthe Rougon (La Conquête), son fils Serge (La Faute) et, dans une moindre mesure, Florent (Le Ventre), Gervaise (L'Assommoir), Helene Grandjean (Une Page d'Amour), Claude Lantier (L'Oeuvre) et Angelique Rougon (Le Reve). Les romans où ils figurent sont les romans où le paradigme du bercement est le plus fortement développé. Ces romans s'opposent aux romans consacrés aux hommes forts: Son Excellence, Au Bonheur, L'Argent: ce sont les romans où le paradigme des métaphores sadiques-anales domine.

Le paradigme du bercement n'exprime pas à lui seul le penchant à la mort; plusieurs paradigmes lui sont associés: le sommeil, l'écrasement, (55) l'aneantissement. Examinons d'un peu plus près le personnage de Marthe Rougon. Sous le déguisement d'une dévotion de plus en plus ardente, elle éprouve une passion grandissante pour l'abbé Faujas, dont elle subit voluptueusement la domination. Cette domination lui enlève toute volonté et l'aneantit,

"comme une sensation de repos suprême, d'oubli des tracasseries du monde, d' aneantissement de tout son être dans la paix de la terre" (CP 990);

"Elle se laissait aller à un sommeil, dans lequel elle continuait de voir et d'entendre, mais d'une façon très douce (...) tout un évanouissement exquis qui la gagnait, au fond duquel elle sentait son être se fondre et mourir. Puis, tout s' éteignit autour d'elle. Elle fut parfaitement heureuse dans quelque chose d'innomé" (CP 994-95).

Ces passages trahissent une aspiration au non-être qui rappelle le passage final de La Tentation de Saint Antoine de Flaubert: "descendre jusqu'au fond de la matière - être la matière". Sans doute, l'expérience vécue par Marthe, (et renouvelée plus tard par son fils Serge), est proche du panthéisme qui constitue l'ultime et, selon certains critiques, la fatale tentation du saint. L'abbé Faujas représente le côté opposé de ce procès. Il "aneantit" Marthe, "il la jetait à terre d'un mot, il l'écrasait sous la volonté du ciel" (CP 1105). La domination qu'il exerce sur elle s'exprime par des métaphores de malléabilité. Faujas réduit Marthe à une matière qu'il pétrirait selon sa volonté: "A partir de ce jour, il la mania ainsi qu'une cire molle" (CP 1104), métaphore qui rappelle l'image sadique-anale du pétrissage. En effet, le

contraste entre Marthe et Faujas résume l'opposition entre la régression vers l'état d'une matière amorphe et la domination de cette matière, manifeste dans la pulsion d'emprise.

Les descriptions consacrées à Marthe réunissent tous les paradigmes associés au bercement: le retour à l'enfance, le sommeil, la mort, l'anéantissement, y compris la métaphore masochiste de l'écrasement, l'union avec la terre.(56)

Le même complexe d'images se retrouve chez nombre d'autres personnages. Hélène Grandjean découvre à l'église le moyen d'exprimer indirectement ses sentiments amoureux pour le docteur Deberle:

"l'église le soir l' endormait de nouveau. Les cantiques montaient, avec le débordement des passions divines (...) il lui était permis d'avoir les yeux humides, de rester sans une pensée, anéantie dans une adoration muette (...). Les oraisons balbutiées, les agenouillements, les salutations, ces paroles et ces gestes vagues sans cesse répétés, la berçaient, lui semblaient l'unique langage, toujours la même passion .." (PA 921-22).

Gervaise Macquart éprouve le besoin de dormir

"les poings sur les yeux, comme pour s' anéantir dans le noir de son abandon. C'était un trou de ténèbres au fond duquel il lui semblait tomber" (AS 394).

Le ménage des Quenu met autour de Florent

"un duvet chaud, où tous ses membres enfonçaient"

"L'odeur du cabinet (...) le grisait, lui donnait une béatitude particulière, un abandon de lui-même, dont le bercement lui faisait accepter sans difficulté des choses très grosses" (VP 704, 745).(57)

Le cas de Serge Mouret est particulièrement intéressant. Sa constitution physique et morale est déterminée par la ressemblance avec sa mère, Marthe Rougon.(58) Le même penchant au mysticisme, la même aspiration au néant qui caractérisaient la mère reviennent chez le fils. Les ruptures qui traversent sa vie sont mises en relief par l'alternance des paradigmes métaphoriques. Au début de sa carrière de prêtre, Serge s'inflige une mortification sévère. Cet épisode est marqué par les métaphores du bercement, du retour à l'enfance, du sommeil, de l'anéantissement et de la mort. Le séjour au Paradou amène un bref retour à la vie, représenté par les métaphores de la renaissance et du réveil. Mais la reprise du sacerdoce, à la

fin du roman, ramene les habitudes severes de nouveau exprimees par les metaphores utilisees au debut (59)

Le bercement, repetons-le, traduit le desir de mourir, de retourner dans la terre. Le paradigme du bercement mene logiquement a l'archetype de la Terre-Mere. Parfois la Grande Mere est personnifiee par la mer et l'eau, rapprochement facilite par le fait que le balancement des vagues est proche de celui du berceau.

"Cette mer qui la berçait, etait restée sa grande amie. Elle en aimait l' haleine apre, le flot glace et chaste, elle s'abandonnait a elle, heureuse d'en sentir le ruissellement immense contre sa chair, goutant la joie de cet exercice violent, qui reglait les battements de son coeur" (JV 871).(60)

Mais en general la Grande Mère qui berce l'homme est la terre. Claude et Christine Lantier, dans leurs ebats amoureux en plein air, sont "aneantis et berces par la terre" (O 147).

La metaphore du bercement exprime le desir de retourner au stade du nourrisson, regression qui aboutit finalement a la mort et à l'enterrement. Les variantes du berceau sont donc non seulement la chambre, le nid, le trou chaud et le ventre, mais egalement la biere. L'identification du berceau a la biere rappelle la vieille croyance selon laquelle l'inhumation prepare a une nouvelle naissance. (=> 2.2.3. l'arbre de vie). Cette vieille croyance transparait dans un passage d Une Page d'Amour. Zola y évoque l'image du berceau a propos du jardin dans lequel la biere de Jeanne Grandjean est transportee. "des branches d'arbres faisaient un berceau, avec leurs bourgeons violatres. C'était un coin de printemps, où tombait, par un ecartement des draperies, la poussiere d'or du large rayon qui epanouissait les fleurs coupees, dont la biere etait couverte" (PA 1077).(61)

5.3 L'HOMME-MACHINE

La metaphore de la machine, avons-nous constate dans le deuxieme chapitre, se greffe sur la description d'organisations industrielles: le magasin de nouveautes, les Halles, la banque. Mais elle refere egalement au corps humain: c'est le paradigme de la machine-humaine. Deux types sont à distinguer: d'une part la machine a vapeur, d'autre part l'horloge et ses variantes, l'automate, la marionnette, le pantin. Malgre une ressemblance superficielle ces deux types different considerablement aussi bien par leur origine, que par leur morphologie et leur sens humain. Le principe moteur de l'horloge est le ressort ou, s'il s'agit d'une pendule, le poids. Ce sont eux qui donnent aux rouages le mouvement regulier et automatique. Par analogie, l'homme-

horloge est régi par une force incontrôlable qui lui fait faire des mouvements automatiques, le sens premier de cette métaphore est l'alienation. Par contre, le principe moteur de la machine à vapeur est la chaudière, ou plus exactement la pression à l'intérieur de celle-ci, générée par la vapeur. Les variations dans la production d'énergie dépendent de la régulation du feu. Cette énergie difficilement maîtrisable constitue le sens premier de l'homme-chaudière.

Avant d'étudier de plus près ces deux types, faisons quelques remarques sur leur origine. Contrairement à la majorité des métaphores zoliennes du type archétypal, la métaphore de la machine date d'une période récente. Nous pouvons en retracer l'origine avec assez de précision. L'image de l'horloge a joué un rôle important dans la philosophie matérialiste des XVIII^e et XIX^e siècles. La découverte de l'horloge a ressorti par Huygens en 1657 et la construction, au cours du XVIII^e siècle, d'automates mus par un mécanisme d'horlogerie, présentaient aux matérialistes le modèle auquel ils se référaient de préférence pour exposer leurs idées concernant la constitution physique et psychologique de l'homme. Le livre à cet égard le plus important et qui exerça une influence considérable sur les contemporains fut L'Homme plus que Machine de Julien Offray de La Mettrie (1748) (62). L'auteur défend sur un ton violent la thèse que l'homme et les animaux sont bâtis comme des automates. Selon La Mettrie, une différence de degré, non d'essence distingue l'homme de l'animal. Peut-être la machine humaine est-elle un peu plus compliquée que celle de l'animal, mais c'est une machine tout de même.

"Il est au Singe, aux Animaux les plus spirituels, ce que la Pendule Planétaire de Huygens, est à une Montre de Julien le Roi. S'il a fallu plus d'instruments, plus de Rouages, plus de ressorts pour marquer les mouvements des Planètes, que pour marquer les Heures, ou les répéter; s'il a fallu plus d'art à Vaucanson pour faire son Fluteur, que pour son Canard, il eût dû en employer encore davantage pour faire un Parleur, Machine qui ne peut plus être regardée comme impossible, surtout entre les mains d'un nouveau Prométhée. (...) Je ne me trompe point, le corps humain est une horloge" (190).

La comparaison de l'homme à une horloge n'était pas nouvelle. Un siècle avant La Mettrie, Descartes avait déjà introduit l'image de l'horloge pour représenter le corps humain.

"Et comme une horloge, composée de roues et de contrepoids, n'observe pas moins exactement toutes les lois de la nature lorsqu'elle est mal faite et qu'elle ne montre pas bien les heures que lorsqu'elle

satisfait entierement au desir de l'ouvrier, de meme aussi, si je considere le corps de l'homme comme etant une machine tellement batie et composee d'os, de nerfs, de muscles, de veines, de sang et de peau, qu'encore bien qu'il n'y eût en lui aucun esprit, il ne laisserait pas de se mouvoir en toutes les memes façons qu'il fait a present" (Meditations, 1641) (63)

Contrairement à La Mettrie, Descartes faisait une distinction entre l'animal, pur automate, et l'homme, automate également, mais pourvu d'une ame qui est son principe moteur et qui le rattache à Dieu. (64) La Mettrie rejette cette difference:

"L'Ame n'est qu'un principe de mouvement, ou une Partie materielle sensible du cerveau, qu'on peut, sans craindre l'erreur, regarder comme un ressort principal de Toute la Machine, qui a une influence visible sur tous les autres & meme paroît avoir ete fait le premier, en sorte que tous les autres n'en seroient qu'une emanation"(180)

La Mettrie s'appuie sur un grand nombre de predecesseurs: Malebranche, Claude Perrault, sur un article dans La Bibliotheque raisonnee et sur un certain nombre de developpements techniques. Parmi ces derniers, citons l'invention de la pendule par Huygens (1657) et la construction d'automates merveilleux par Vaucanson qui utilisait le principe de l'horloge a ressort pour construire son Canard et son Joueur de Flûte (terminee tous deux en 1738). (65) La Mettrie fait le pas decisif en considerant l'homme integral, y compris l'ame comme un automate. Son livre influence fondamentalement les idees materialistes de Feuerbach et de Buchner. En France, la pensee de Comte, de Taine et de Claude Bernard en fut marquée et c'est par cette voie que nous rejoignons le naturalisme. Il est interessant d'ajouter que le terme meme de naturalisme, assumé par Zola et le groupe de Medan, figure deja chez La Mettrie. (66)

La métaphore de l'homme-horloge, telle qu'elle apparaît au debut du XIXe siecle porte donc l'empreinte du materialisme et de la psychologie physiologique du XVIIIe siecle, avant-coureurs du positivisme et de son pendant litteraire, le naturalisme. Cependant, au début du XIXe siècle la nature de la métaphore change sous l'influence de la revolution industrielle. Le développement de l'industrie mecanisée, la division du travail et la subordination des travailleurs à un proces de production industriel font resurgir l'image de l'automate. Le compare n'est plus comme au siecle precedent le corps humain, mais le proces de production dans son ensemble. Le batiment de l'usine est une mecanique gigantesque à l'interieur de laquelle le travailleur individuel remplit une fonction comparable au rouage. La

metaphore, utilisee pour exprimer le proces industriel, prend le plus souvent une valeur negative Elle evoque moins la perfection du proces que la dependance des travailleurs a un principe qui les depasse. Un bel exemple de l'emploi depreciatif de la metaphore se trouve dans Le Capital de Marx Paraphrasant Ferguson, Marx observe que

"la main-d'oeuvre la plus productive est celle dont le corps est le plus automatise, de sorte que le chantier peut etre regarde comme une machine dont les parties sont des hommes"

Plus loin Marx evoque le chantier industriel a l'aide de la metaphore du monstre-machine,

"La machine unique est remplacee par un monstre mecanique, dont le corps remplit des batiments d'usines entiers et dont la force demoniaque, dissimulee d'abord sous le mouvement presque joyeux de ses membres geants, se detraque dans la danse tourbillonnante et fievreuse de ses nombreux organes de travail". (67)

La construction d'automates qui avait connu une grande vogue jusqu'à la fin du XVIIIe siecle, disparaît au debut du XIXe. C'est l'ère de la machine à vapeur. La construction de la première locomotive par Stephenson en 1825 et la vaste application de cette découverte dans plusieurs domaines industriels, mettent en branle la "révolution industrielle". Cela ne signifie pas que l'image de l'automate disparaît elle aussi. Dans des oeuvres relativement tardives comme L'Eve future de Villiers de L'Isle Adam et Maitre Zacharias de Jules Vernes cette metaphore occupe une place centrale. En meme temps, la machine à vapeur fait une grande impression sur les romanciers de l'epoque, comme l'a montre Jacques Noiray dans Le Romancier et la Machine (68) Au cours du XIXe siecle deux types de machines humaines font donc partie de l'imaginaire collectif, mais leur origine et leur nature different considerablement. Etudions maintenant la maniere dont Zola emploie ces deux images à l'interieur des Rougon-Macquart.

5.3.1 l'homme-horloge

En utilisant l'image de l'homme-horloge, Zola se rattache à la tradition philosophique du matérialisme et à La Mettrie qui a donne de cette image l'expression la plus celebre. La comparaison de l'homme à un ensemble de rouages convenait tres bien à l'idéal que Zola se faisait de sa profession. Le romancier devait, selon lui, analyser l'homme comme l'horloger demonte une

horloge. "Si mon roman doit avoir un resultat, il aura celui-ci: dire la verite humaine, demonter notre machine, en montrer les secrets ressorts par l'heredite, et faire voir le jeu des milieux" (a propos de La Fortune des Rougon). La connotation optimiste et, semble-t-il, vitaliste que l'image possede encore pour La Mettrie, fait defaut chez Zola. Pour lui, la metaphore de l'homme-horloge est associee a la fragilite humaine, la vie s'ecoulant selon le "tic-tac affaibli des vieilles horloges" (O 97) (69). L'horloge est, chez lui, un mecanisme qui se detraque, dont le ressort casse. Le personnage type dans ce domaine est Lazare Chanteau, nature faible et nerveuse, influencee par le pessimisme de Schopenhauer. Hante par l'idee de la mort, Lazare est incapable de vivre. La metaphore de l'horloge l'accompagne a travers tout le roman:

".. a toute minute, il s'ecoutait vivre, dans une telle excitation nerveuse, qu'il entendait marcher les rouages de la machine (.) ce bourdon ronflait, lui mesurait la vie avec le grincement d'une horloge qui se deroule. Alors, sous l'obsession de l'etude qu'il faisait sans cesse de son corps, il croyait a chaque instant que tout allait craquer, que les organes s'usaient et volaient en pieces, que le coeur, devenu monstrueux, cassait lui-meme la machine, a grands coups de marteau. Ce n'etait plus vivre que de s'entendre vivre ainsi, tremblant devant la fragilite du mecanisme, attendant le grain de sable qui devait le destruire" (JV 997-98).

La description presente le coeur de Lazare comme le point faible de la mecanique et, s'il se detraque, il detruit l'ensemble du corps. Souvent, ce point faible n'est pas le coeur, mais le cerveau. On sait que Zola considere les nerfs comme la partie la plus vulnérable du corps, comme celle qui cede en premier lieu quand des pressions interieures ou exterieures mettent a l'epreuve l'organisme affaibli. Sigismond, le frere de Busch, enerve et malade,

"parlait tres vite, d'un ton casse et monotone, avec le tic-tac d'une chaîne d'horloge que le poids emporte, et c'etait le bruit meme de la mecanique cerebrale fonctionnant sans arrêt, dans le deroulement de l'agonie" (A 392).

La meme image se retrouve dans une description de Lazare:

"Il semblait seulement que, dans le detraquement de la machine, son cerveau se hatât de fonctionner comme une horloge qui se deroule, et que ce flot de petites paroles pressees fût les derniers tic-tac de son intelligence a bout de chaîne" (JV 975).

Remarquons que cette dernière série mêle les métaphores empruntées à l'image de la pendule à la métaphore du flot de paroles. Le mélange de paradigmes incompatibles aboutit à une image inconsistante et assez saugrenue, que la rhétorique ancienne désignait par le nom de catachrèse. (70)

La métaphore de la machine humaine dérive des automates, construits au cours du XVIII^e siècle par Vaucanson et par Droz, à partir d'un mécanisme d'horlogerie. Les métaphores de l'automate et de l'horloge sont ainsi apparentées au point de se confondre. La Mettrie, dans le passage cité ci-dessus, mentionne indifféremment les deux objets comme illustration de la nature mécanique de l'homme. Chez Zola, la métaphore de l'horloge connote avant tout la fragilité de la mécanique humaine; celle de l'automate montre l'aliénation de l'homme à un principe qui dirige sa conduite. Ce principe, qu'il soit passion amoureuse, travail, ou ambition politique, s'identifie le plus souvent au "ça" que nous avons étudié plus haut (=> 2.1. Le Moi et le Ça). Claude Lantier travaille toute la nuit sous la pulsion de son ambition artistique avec des "mouvements cassés d'automate" (O 342); tante Dide, centenaire sénile, exécute des "mouvements roides d'automate" (FR 282).

Les métaphores de la marionnette et du pantin appartiennent au même paradigme. La marionnette est, comme l'automate, mue par une force extérieure, représentée par un agent humain. Clorinde fait marcher son mari, le conseiller Delestang, selon les fils qu'elle tire:

"Delestang se montrait d'ailleurs d'une obéissance absolue. Il saluait, souriait, se fâchait, disait noir, disait blanc, selon la ficelle qu'elle avait tirée. Dès qu'il n'était plus monté, il revenait de lui-même se remettre entre ses mains" (ER 318).

De la même façon, Pierre Rougon se comporte comme un pantin entre les mains de sa femme Félicité:

"... elle avait entendu s'en servir comme d'un pantin solidement bâti, dont elle tirerait les ficelles à sa guise. Et voilà qu'au jour décisif, le pantin, dans sa lourdeur aveugle, voulait marcher seul!" (FR 102). (71)

Nous avons vu dans un chapitre précédent que les métaphores de la machine et du monstre évoquent toutes les deux l'usine comme un monstre-machine (=> 2.3.2. les monstres-machines). À l'intérieur de cet organisme gigantesque, l'ouvrier n'est plus qu'un rouage, pièce anonyme et remplaçable qui n'existe qu'en fonction de l'ensemble:

"L'usine chomait, on supprimait le pain aux ouvriers; et cela passait dans le branle indifférent de la machine, le rouage inutile était tranquillement jete de cote, ainsi qu'une roue de fer, a laquelle on ne garde aucune reconnaissance des services rendus. (...) L'employé avait toujours tort, devait disparaître ainsi qu'un instrument defectueux, nuisant au bon mecanisme de la vente" (BD 535).(72)

La métaphore de l'organisation sociale présentée comme un mécanisme revient à plusieurs reprises dans les Rougon-Macquart. Elle adopte la forme suivante a propos des chemins de fer:

"le crime presume d'un petit sous-chef de gare, quelque histoire louche, basse et malpropre, remontait au travers des rouages compliqués, ebranlait cette machine enorme d'une exploitation de voie ferrée, en détraquait jusqu'à l'administration supérieure" (BH 1125),

à propos de l'armée prussienne:

"un rouage poussait l'autre, la machine a broyer était en branle et acheverait sa course" (D 623).(73)

et du gouvernement français:

"La France devait être gouvernée par une machine bien montée, l'empereur au sommet, les grands corps et les fonctionnaires au-dessous, réduits a l'état de rouages" (ER 44).(74)

La fonction des ouvriers a l'interieur de la machine est celle d'une roue ou d'un rouage, mais la métaphore de la machine s'applique incidemment aussi aux travailleurs individuels, tel le cuisinier d'Au Bonheur qui a le "geste mecanique (...) rapide et rythmique d'une horloge bien reglée" (BD 544).(75) A bien d'autres endroits la meme métaphore évoque la monotonie de la besogne quotidienne: Pichon, plié à la "vie mécanique du bureau" (PB 64), Colomban, "menant une vie d'horloge" (BD 400), Etienne, considéré comme une "machine à extraire de la houille" (G 1276) et les Lorilleux, "devenus d'une dureté abêtie de vieux outils, dans leur besogne étroite de machine" (AS 523).(76)

5.3.2 l'homme-chaudière

La machine à vapeur est le deuxième type de machine qui sert de modèle sous-jacent au fonctionnement du corps humain. Elle donne lieu à un vaste paradigme de métaphores, au centre duquel se trouve l'idée d'énergie. Les éléments constitutifs majeurs de la machine: la chaudière, le feu et la tension créée par la vapeur se laissent facilement transposer dans la représentation du corps humain. Parfois Zola réfère explicitement à une machine à vapeur. Bec-Sale

"avait besoin d'eau-de-vie dans les veines, au lieu de sang, la goutte de tout à l'heure lui chauffait la carcasse comme une chaudière, il se sentait une sacrée force de machine à vapeur" (AS 532) (77)

Mais le plus souvent la machine est évoquée à travers des allusions. Les éléments dont le paradigme se compose constituent les phases consécutives d'un processus de refoulement: 1. L'homme-chaudière est animé d'une passion érotique, de chagrin ou de fureur, représentés comme un liquide instable. 2. Un incident quelconque allume le feu sous la chaudière et fait bouillir le liquide. 3. Le liquide en ébullition (la vapeur) crée une tension intérieure: il gonfle le cœur, monte à la gorge. 4. Un obstacle ou une soupape de sûreté empêchent le liquide de sortir: les lèvres sont scellées, la gorge serree. Cette obstruction menace d'étrangler l'homme (il suffoque, étouffe). 5. L'homme s'efforce de contenir à tout prix le liquide montant: il retient, renfoncé, ravale. 6. À la fin cependant, des lésions se produisent qui font éclater la chaudière: l'homme éclate, creve, explose, le liquide déborde, les tensions se relâchent, l'homme degonfle, un flot de paroles s'échappe (78). Le paradigme, tel que nous venons de l'analyser se prête merveilleusement au processus psychologique du refoulement-déroulement. Le refoulement d'un désir et le retour de ce refoulé correspondent parfaitement à la métaphore de la chaudière qui éclate sous la pression de tensions intérieures accrues. La machine à vapeur constitue, pour emprunter un terme de J.F. Lyotard, un bon "dispositif pulsionnel". (79) On rencontre des exemples de ce paradigme dans Le Ventre, Son Excellence, La Joie de vivre, L'Oeuvre et La Terre, mais il se concentre surtout dans Germinal, La Bête humaine et Une Page d'Amour. En général ces romans se caractérisent par l'explosion de sentiments longtemps refoulés. Dans Germinal c'est l'indignation des mineurs devant la conduite injuste de la direction. Lors d'une nouvelle diminution de salaire, Maheu retourne chez lui, les mains vides. La Maheude, qui n'est pas encore au courant, lui reproche de ne pas avoir apporté de vivres pour la famille.

"Il ne répondait point, étranglé d'une émotion qu'il renfonçait. Puis, dans ce visage épais d'homme durci aux travaux des mines, il y eut un gonflement de

desespoir, et de grosses larmes creverent des yeux, tomberent en pluie chaude" (G 1291).

Les mineurs doivent supporter un nombre d'injustices quasi illimite. Non seulement le milieu social les y a habitués depuis un siecle de subordination, mais encore la condition à laquelle ils appartiennent les empêche de se révolter. Zola souligne que la population du Nord est une population placide dont le sang lourd s'échauffe rarement. Mais lorsque les injustices dépassent la mesure, le moindre incident suffit à faire éclater une rancune amasee de père en fils. La face de Rasseneur

"..avait rougi, une emotion sanguine la gonflait, lui sortait en flammes de la peau et des yeux. Enfin, il eclata" (G 1190).

"(Maheu) s'écoutait avec surprise, comme si un étranger avai t parlé en lui. C'étaient des choses amasees au fond de sa poitrine, des choses qu'il ne savait même pas là, et qui sortaient, dans un gonflement de son coeur" (G 1320).

Les vieux mineurs, plus résignés que leurs jeunes compagnons d'infortune, se tiennent à l'écart de la revolte. Mais ils connaissent eux aussi des moments où leur silence habituel éclate sous la poussee des souvenirs. Le vieux Mouque

"cédait à une de ces crises soudaines de bavardage, qui, parfois, remuaient en lui le passé, si violemment, que des souvenirs remontaient et coulaient de ses lèvres, pendant des heures" (G 1382).(80)

Les metaphores réunies dans ces quelques passages montrent les phases principales du procès de refoulement/déroulement: les émotions amasees, la crise soudaine qui allume le feu (les flammes sortant des yeux de Rasseneur), le gonflement des émotions, la soupape d'arrêt (le visage épais et durci de Maheu) et le renforcement qui empêchent l'émotion de s'écouler, enfin l'éclat: yeux qui crèvent et l'écoulement dans une pluie de larmes ou de paroles qui ne cessent de couler.

La Bete humaine compte parmi les romans où une éruption de passions irrepressibles l'emporte sur la volonté rationnelle du personnage. Il s'agit d'un mélange de désirs érotiques et meurtriers dont l'origine remonte a la préhistoire. Selon Zola, l'homme a garde dans les couches les plus profondes de son inconscient le besoin de se venger des tromperies dont il aurait été victime. C'est une rancune "amasee de mâle en mâle, depuis la premiere tromperie au fond des cavernes" (BH 1297). La rancune est représentée comme une matière combustible qu'une

excitation erotique suffit à allumer. Dans La Bête humaine ce moment fatal arrive quand Severine avoue sa complicité dans le meurtre de son ancien amant, le président Grandmorin. Son amour pour Jacques Lantier la pousse à lui raconter son secret et Jacques est incapable de lui "sceller" les lèvres. Il ne peut empêcher l'histoire de "couler" et la confession crée une réaction en chaîne. Le tête à tête amoureux provoque la confession du meurtre, celle-ci à son tour éveille en Jacques le désir de tuer Severine.

"Lorsqu'elle le serrait d'une étreinte, il sentait bien qu'elle était gonflée et haletante de son secret, qu'elle ne voulait ainsi entrer en lui que pour se soulager de la chose dont elle étouffait. C'était un grand frisson qui lui partait des reins, qui soulevait sa gorge d'amoureuse, dans le flot confus de soupirs montant à ses lèvres" (BH 1155).

"Elle sentait les mots lui en monter aux lèvres, avec l' onde nerveuse qui soulevait sa chair",

Jacques

"venait de suivre le flot montant de cette chose obscure, énorme, à laquelle tous deux pensaient, sans jamais en parler",

elle

"trouva un soulagement, un plaisir presque, en disant tout. Son murmure léger, des lors, coula, intarissable" (BH 1194-96).

La confession étouffe Jacques:

"Cela devenait énorme, l' étouffait, débordait, faisait éclater la nuit(..) il ne lutta plus, resta sur le dos, en proie à cette vision obstinée. Il entendait en lui le labeur décuple du cerveau, un grondement de toute la machine. (..) Il s'était écarté, il évitait qu'elle ne le touchât, brûlé par le moindre contact de sa peau. Une chaleur insupportable montait le long de son echine, comme si le matelas, sous ses reins, se fût changé en brasier" (BH 1206-1207).

Lorsqu'une nouvelle crise s'amenait, Jacques "étouffait", "étrangle, il ne soufflait plus"; des "morsures de feu" le mettaient hors de lui et il tua Severine (BH 1296-97).(81)

Etienne Lantier, le frère de Jacques, tue son rival Chaval dans des circonstances analogues. La description de cette crise

présente en raccourci le proces entier de l'explosion de passions amassees.

"Ses yeux se noyerent d'une vapeur rouge, sa gorge s'était congestionnée d'un flot de sang. Le besoin de tuer le prenait, irrésistible, un besoin physique (...). Cela monta, éclata en dehors de sa volonté, sous la pousse de la lésion hereditaire" (G 1571).

Le terme de "lésion" est inséré dans une serie de métaphores qui évoque une chaudière surchauffée dont les soudures cèdent sous la pression excessive de la vapeur. Le sens medical d'une lésion d'organes se combine avec le sens metaphorique d'une chaudière felee qui laisse échapper la vapeur.

Le theme central d'Une Page d'Amour, la passion illicite d'Hélène Grandjean pour le docteur Deberle, se déroule selon le schema que nous avons esquissé plus haut. Mais la difference entre cette histoire et les autres, plus passionnelles, reside dans le blocage des sentiments refoulés pendant la phase finale. Il est vrai que le desir d'Hélène se concretise de façon indirecte. Helene déplace ses sentiments amoureux sur la ville qu'elle contemple. Les celebres tableaux de Paris ont la fonction importante de représenter sa passion interdite.

"Le recit la gonflait d'une émotion qui l'etouffait. Paris, justement, ce matin-là, avait la joie et le trouble vague de son coeur (...) une masse de vapeur s'écroula, et cette ville fut engloutie sous le debordement d'une inondation. Maintenant, les vapeurs, également épandues sur tous les quartiers, arrondissaient un beau lac, aux eaux blanches et unies. (...) Aimer, aimer! et elle souriait à son rêve qui flottait (...) Hélène de nouveau laissa tomber le volume, le coeur si gonfle d'émotion (...) elle contemplait Paris noyé et mystérieux, sous le soleil blond" (PA 847-48).

Le chagrin éprouvé par sa fille Jeanne est dpeint selon le même procédé:

"son coeur se serrait d'une tristesse indicible, elle avait mal. La pluie devenait plus fine, des transparences se faisaient à travers le rideau qui voilait Paris (...). Et le rayon s'éteignit, un nuage avait roulé, le sourire se noyait dans les larmes, Paris s'égouttait avec un long bruit de sanglots, sous le ciel couleur de plomb" (PA 1029). (82)

Nous n'étudierons pas en détail tous les romans où le procès de refoulement/déroulement donne lieu à des séries de métaphores

plus ou moins developpees, mais toujours identiques. Concluons par quelques remarques sur le personnage d'Eugene Rougon. Contrairement à tous les autres personnages, soumis comme lui aux mouvements de leur temperament, Rougon reussit a maitriser les forces enormes qui le font "craquer"

"Sa face dure se gonflait sous un effort interieur; son cou de taureau éclatait, ses muscles se tendaient, comme s'il etait en train d' etouffer dans ses entrailles";

"Pas un des desespoirs qu'il etouffait ne montait a sa face" (ER 122;133).

Le seul signe exterieur de l'effort immense qu'il soutient pour contenir l'energie, est la sueur. Rougon "sue la force", mais chez lui les gouttes qui s'échappent des soudures sont une preuve de la solidité de la chaudiere (83)

Dans le dernier roman du cycle, Pascal explique quel serait le fonctionnement ideal du corps humain. Il introduit a ce propos la métaphore de la machine a vapeur:

"Quelle vie normale, pleine et heureuse, si l'on avait pu la vivre entière, dans un fonctionnement de machine bien réglée, rendant en force ce qu'elle brûle en combustible, s'entretenant elle-meme en vigueur et en beauté par le jeu simultane et logique de tous ses organes" (DP 1159).

La profusion d'exemples qui, au cours du cycle, rapprochent le corps humain et la machine à vapeur ne correspond pas à l'ideal propose par Pascal. Cet ideal repose sur l'equilibre entre la quantité de combustible consommee et le mouvement optimal des organes.(84) On constate que les machines humaines qui figurent dans presque tous les romans souffrent d'un desequilibre qui se manifeste, métaphoriquement, dans la rupture de la chaudiere et dans l'ecoulement de la force motrice. La metaphore de la machine à vapeur rejoint ainsi les metaphores de la maladie - lésion, fêlure et fièvre - que nous avons étudiées au debut de ce chapitre.

- 1) Voir Georges Canguilhem, Le Normal et le Pathologique, Paris, P.U.F., 1966.
- 2) L'identité du normal et du pathologique constitue la base de l'Introduction à la Médecine Expérimentale. Les chercheurs ont discuté depuis la parution de cette œuvre s'il faut considérer la théorie de Bernard comme matérialiste ou vitaliste. Canguilhem observe à ce propos que ces deux points de vue ne s'excluent pas. Selon lui, la rigueur scientifique de la théorie matérialiste demande pour complément une croyance non-reflectée en la vie: "Claude Bernard a formulé dans le domaine médical avec l'aplomb de tout novateur qui prouve le mouvement en marchant l'exigence profonde d'une époque qui croyait à la toute-puissance d'une technique fondée sur la science, et qui se trouvait bien dans la vie, en dépit, ou peut-être en raison des lamentations romantiques" (op.cit., pp. 48-49). Une telle ambivalence caractérise également l'œuvre de Zola. L'un des soucis permanents de Zola était de combiner la rigueur scientifique de la méthode naturaliste, au mythe romantique de la vie.
- 3) Auguste Comte, Ecrits de jeunesse, 1818-1828, Paris, Mouton, 1970, pp. 399-410.
- 4) Comte résume ainsi l'opinion de Broussais sur la maladie et le rôle qu'y joue la lésion. "M. Broussais peut être regardé comme le fondateur de la pathologie positive, c'est-à-dire de la science qui rattache les perturbations des phénomènes vitaux à la lésion des organes ou des tissus. Dès l'époque où la physiologie a commencé à former une véritable science, c'est-à-dire vers le milieu du dernier siècle, plusieurs de ceux qui ont coopéré à ce grand mouvement de l'esprit humain, et surtout Morgagni et Bonnet, s'étaient livrés à d'importants travaux sur les sièges des maladies. Mais ces travaux ne changeaient pas l'esprit général de la pathologie, qui continuait à représenter le plus grand nombre des maladies les plus considérables comme indépendantes de toute altération dans l'état normal des organes. De telles recherches ne pouvaient même avoir sur la science une très grande influence avant que la distinction fondamentale entre les organes et les tissus, due au génie de Bichat, eût été établie, puisque c'est surtout par tissus, et non par organes, que les lésions doivent être étudiées. M. Broussais, partant de l'anatomie générale fondée par Bichat, a constitué la pathologie sur ses véritables bases, en la faisant consister dans l'examen des altérations dont sont susceptibles les divers tissus, et des phénomènes qui en résultent. Il est le premier qui ait reconnu nettement et hautement proclamé que presque toutes les maladies admises ne sont que des

- symptomes, et qu'il ne saurait y avoir de derangements de fonctions sans lesion d'organes, ou plutot de tissus" Dans le meme article Comte resume la theorie de Broussais, selon laquelle la vie s'entretient par excitation des tissus, opinion qu'on retrouve dans la bouche de Pascal (DP 1178)
- 5) Voir L'Arbre genealogique, etats 1878 et 1893.
 - 6) Zola lui-meme utilise parfois la notion dans un sens medical, non-metaphorique, cf la description du colonel de Vineuil moribond "Il maigrissait, devenait une ombre, sans que le medecin qui le soignait, tres surpris, put trouver une lesion, la cause de cette mort lente" (D 838).
 - 7) Moreau de Tours, La Psychologie morbide dans ses rapports avec la Philosophie de l'Histoire ou de l'Influence des Nevropathies sur le Dynamisme intellectuel, Paris, 1859, Cesare Lombroso, Genio e Follia, Pavia, 1864
 - 8) Gilles Deleuze, "Zola et la Felure", dans Logique du Sens, Paris, Minuit, 1969, pp 373-386
 - 9) Il est etonnant que Deleuze appelle instinct de mort ce qui est manifestement un desir de tuer. Deleuze cite comme exemple type de l'"instinct de mort" le passage suivant dans La Bete humaine: "dans la nuit trouble de sa chair, au fond de son desir souille qui saignait, brusquement se dressa la necessite de la mort" (BH 1019). Il s'agit du passage ou Roubaud est frappe par l'idee qu'il lui faut assassiner le president Grandmorin, ancien amant de sa femme. Manifestement, ce desir de meurtre ne peut etre identifie a l'instinct de mort
 - 10) En general, le compare de la felure est la nevrose hereditaire. Parfois il designe l'amitie "Claude sentit nettement quelque chose se rompre. (.) La fissure etait la, la fente a peine visible, qui avait fêlé les vieilles amities jurees, et qui devaient les faire craquer, un jour, en mille pieces" (O 198) (-> O 337). Dans Nana il designe la decheance des Muffat, annoncee par le rire de la comtesse: "son d'un cristal qui se brise, (.) la fêlure augmentait; elle lezardait la maison, elle annonçait l'effondrement prochain" (N 1429) (-> N 1155, 1165). -> PB 114; JV 1054, G 1171, O 230. Le paradigme de la felure est associe a celui du desequilibre et a celui de la fièvre Tous les personnages souffrant de la felure sont en meme temps des desequilibres et des fievreux.
 - 11) DP 1177-78 comprend un long expose sur le rapport entre l'equilibre et la therapeutique Zola y introduit la metaphore de la machine humaine "recevoir les sensations, les rendre en idees et en mouvements, nourrir la machine humaine par le jeu regulier des organes. (...) si l'equilibre se rompait, si les excitations venues de dehors cessaient d'être suffisantes, la therapeutique" etc. (DP 1178). La meme metaphore figure dans l'oeuvre du docteur Fleury a qui Zola empruntait les idees concernant l'anatomie et la physiologie, voir a ce sujet

- les notes detaillees dans l'edition de la Pléiade, pp. 1660-1663.
- 12) "Ses yeux se détournèrent, vacillerent en se fixant au loin"; "leurs yeux se ternirent d'un vacillement d'inquiétude" (BH 1039, 1094); "ils échangeaient des regards attendris, où vacillait le trouble de cette peur d'eux-mêmes" (JV 1075).
 - 13) "bouleverser" 130 exemples; "chanceler" 10 exemples; "ébranler" 82 exemples. La métaphore rare "chavirer" apparaît dans 3 exemples.
 - 14) Rougon ER 255, 256, 305, 344. L'oncle Macquart DP 964, 1090. Saccard A 213, 291. Parfois la métaphore de l'équilibre s'applique à Saccard, le banquier est un "équilibriste" qui exécute des "exercices sur la corde roide de la speculation" (C 490), (-> C 536).
 - 15) Nombres d'exemples. "maladie" 31, "mal" 24, "épidémie" 8, "la peste" 20, "le cholera" 8, "contagion" 9, "virus" 1. La fièvre comprend 355 exemples. Etroitement liées au paradigme de la maladie et partiellement identiques à lui, telles se présentent les métaphores "pourrir" (56 exemples) et "gâter" (79 exemples).
 - 16) -> C 426, 451, 460, 463, 570, 576.
 - 17) Dans Au Bonheur la métaphore fréquente de la fièvre traduit le fonctionnement du magasin, mais également l'activité de son patron, Mouret et, à la fin du roman, sa passion pour Denise.
 - 18) -> C 363; A 48, 57, 75, 99, 112, 125, 200, 243, 252, 255, 326, 334, 388.
 - 19) Claude Lantier: O 56, 88, 123, 135, 147, 204, 230, 233, 241, 253, 282, 312, 324, 325. Hélène Grandjean: PA 848, 899, 925, 926, 970, 1005. Félicite Rougon: DP 982.
 - 20) "Coup de hache" rappelle un remède employé en sylviculture plutôt qu'en médecine. La métaphore évoque le symbolisme végétal que nous avons étudié au chapitre II.
 - 21) Sur la fièvre concernant l'organisation sociale, voir Colette Becker: "Aux Sources du Naturalisme de Zola", dans Le Naturalisme, Colloque de Cerisy, Paris 10/18, 1978, pp. 13-33. -> N 1474, 1477, 1481: la fièvre épidémique comme maladie du corps social. La métaphore de la gangrène comporte seulement trois exemples, mais il est significatif que l'un d'entre eux désigne le romantisme ("gangrène romantique" O 64).
 - 22) Voir les chapitres "Stade sadique-anal" et "Stade sadique-oral" dans Laplanche et Pontalis, op.cit., pp. 460-462.
 - 23) Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du Repos, Essai sur les images des forces, chapitre 5, Paris, Corti, 1948. Nous lui empruntons le terme de "croquage". Voir également Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Durand parle de l'"intimité digestive" et de la "rentree viscérale".

- 24) -> JV 857 a propos de Pauline; O 19 à propos de Christine; DP 1129 a propos de Clotilde. La guérison de l'abbé Mouret et la "renaissance" du docteur Pascal sont amenées par le contact réparateur avec la terre et avec une femme maternelle.
- 25) -> AS 382, 649.
- 26) -> PB 131.
- 27) -> FR 83, 280.
- 28) -> C 360, 367, 373, 419, 595; A 16, 48. Les paradigmes du banquet et du cannibalisme sont liés aux paradigmes de la chasse et de la curee => 3.1.3. la curée. -> JV 955 le vol subreptice de l'argent de Pauline est comparé à un croquage.
- 29) -> CP 1186 "Il n'en ferait qu'une bouchée, du curé"; ER 210 "appetits d'orgueil"; -> O 182.
- 30) -> PB 277: "pas même moyen de croquer du sucre en s'endormant! - Votre papa lui en fourre pourtant assez, du sucré! dit Lisa, avec un rire sensuel"; T 667 "elle faisant la sucrée". PB 215 donne une inversion intéressante de cette image. Mme Juzeur aime les friandises au point de les éprouver comme des caresses érotiques.
- 31) Quand Lise est embrassée par Buteau, Françoise s'en va, jalouse "comme si quelqu'un avait bu dans son verre" (T 533); O 250 "envie subite d'une crudité"; PB 281 "arrière-goût"; cf. également le lemme "dessert" dans l'inventaire. Zola utilise dans La Terre les mêmes métaphores alimentaires pour exprimer le désir de la femme et de la terre: "ce désir de la possession (...) la joie qu'il éprouvait de mordre enfin à la terre" (T 397-98).
- 32) -> T 624; BD 468.
- 33) Cite dans Lucienne Frappier Mazur, op.cit., p. 245.
- 34) -> JV 1030 "je ne peux toujours pas avalérça, qu'elle soit morte" O 31.
- 35) -> FR 137, 185; JV 883, 920.
- 36) Variantes du cannibalisme: BD 774 "Il était (...) pris de l'appétit des autres, de la voracité qui, de bas en haut, jetait les maigres à l'extermination des gras. Seule, une sorte de peur religieuse (...) l'avait empêché jusque-là de donner son coup de mâchoire"; -> FR 81; BH 1327; D 911: "affamé de justice". BH 1299: "gorgé, repu, ivre de l'effroyable vin du crime"; -> BH 1250; FM 1289 "buvant le lait d'amour". La métaphore de la femme cannibale, la "mangeuse d'homme", telle que Nana, rejoint l'archetype de la Mère Terrible (O 160, DP 1136).
- 37) S.Freud, "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" dans Freud, Sexualleben. Le terme de Bemächtigungstrieb a été traduit en français de plusieurs façons: "pulsions de maîtrise", "instinct de possession" et "pulsion d'emprise". Nous optons pour la dernière traduction. La pulsion d'emprise explique le rapport entre l'érotisme anal et le

- sadisme. "Comment concevoir la liaison entre le sadisme et l'erotisme anal? Le sadisme, par nature bipolaire - puisqu'il vise contradictoirement à détruire l'objet et à le maintenir en le maîtrisant - trouverait sa correspondance privilégiée dans le fonctionnement biphasique du sphincter anal (évacuation-rétention) et le contrôle de celui-ci" (Laplanche 461).
- 38) S. Freud, "Charakter und Analerotik" in: S. Freud, Zwang, Paranoia, und Perversion, Fischer, Studienausgabe VII, Frankfurt a M., 1973. Voir également S. Freud, "Über Triebumsetzungen ins besondere der Analerotik" dans le même recueil.
 - 39) Sandor Ferenczi, "The ontogenesis of the interest in money" dans: Sex in Psycho-analysis, New York, 1956, pp. 269-280.
 - 40) Dans La Terre, Zola représente également le fumier comme de l'or (T 709). La citation de Victor Hugo se trouve dans Gilbert Durand, Structures, p. 281. Voir également Charles Baudouin, Psychanalyse de Victor Hugo, Armand Colin, Paris, 1972 (Collection U). Baudouin observe que le motif de l'or est souvent lié, chez Hugo, à celui du sadisme.
 - 41) Vie de Henry Brulard, cité par Gilbert Durand, op.cit., p.94.
 - 42) Il est intéressant, à propos de ce vocabulaire infantile, d'observer que dans Nana les noms des personnages principaux se composent de répétitions monosyllabiques analogues. Cf. Mimi, le surnom, donné par Nana à Daguenet (N 1430) et Zizi, le surnom donné par Mme Hugon à son fils Georges (N 1231). La vieille courtisane Gaga ne possède même pas de nom de famille, du moins ce nom n'est pas mentionné. La même remarque vaut pour Nana elle-même. Nana n'est jamais appelée par son nom de famille (Coupeau), toujours par son prénom. Il semble que cette infantilisation des noms propres doive être rapprochée de l'effet que les femmes maternelles, et en premier lieu Nana, exercent sur l'homme. Dans les bras de Nana l'homme le plus fort devient un bébé qui reçoit d'elle son petit nom et qui, inversement, l'appelle par son petit nom maternel. Jean Przyluski a montré que le nom Nana (Nanaï) résume en quelque sorte la maternité universelle. Dans son étude des noms de la Grande Déesse il observe à ce propos: "Nanaï est un nom sémitique de la Déesse. Le mot atteste dans les textes cunéiformes est transcrit Nanâ, à final servant à noter un élément vocalique qui pouvait aussi être ai. On a supposé que Nana est un de ces "Lallnamen" comme Mama qui servent à désigner la mère dans les langues les plus diverses". Jean Przyluski, La Grande Déesse, p. 35. A propos de la "lallation" voir également Albrecht Dieterich, Mutter Erde, p.38.
 - 43) Norman Brown, "Filthy Lucre", dans Life against Death. The Psychoanalytical Meaning of History, Wesleyan University Press, Middletown, 1959.

- 44) Brown resume ainsi le but de son etude: "What would a non-morbid science look like? It would presumably be erotic rather than (anal) sadistic in aim. Its aim would not be mastery over but union with nature And its means would not be economizing but erotic exuberance" (op.cit., p 236).
- 45) Quand Saccard commença a vraiment speculer gros "il mit les bras dans le sac jusqu'a l'épaule" (C 418).
- 46) Jean Borie, op cit., p. 213. Cf. également l'effet de la crise industrielle, décrit dans *Germinal*: 'Songez donc aux énormes capitaux immobilisés (...) un engorgement mortel et la stagnation finale des affaires' (G 1310). Philippe Bonnefis, "Hydrographies naturalistes", dans Les Cahiers Naturalistes 50, 1976, pp 213-223, fait quelques remarques sur l'argent dans La Curee (capital domanial) et L'Argent (reve fluïdique). Bonnefis choisit comme element unifiant des motifs et metaphores l'alambic, construction qui servirait de prototype a tous les dispositifs labyrinthiques et souterrains. Suggestion trop absolue, mais qui contient beaucoup d'idees justes et fertiles.
- 47) Le paradigme 'mer', 'flux', 'reflux' ranime la metaphore morte de la "liquidation".
- 48) -> A 115 "vous pouvez repétrir la terre"; O 200 Beethoven "un petrisseur de cervelles". L'opposition constriction/depense, est indispensable dans l'explication de la pulsion d'emprise. Jean Borie remarque que chez Zola cette opposition "introduit l'analite au coeur meme de la morale, puisque le refoulement des instincts y devient stricte clôture, constipation, barrage eleve, tonneau renforcé, linge amidonné qui enserrrent, retiennent, essaient de contenir la formidable pression d'une diarrhee mortelle. Chez Zola le vice "coule", et, si l'on s'y abandonne c'est qu'on se "debondé", qu'on "lache tout", qu'on se "soulage", ce qui jette peut-etre aussi quelque lumiere sur la signification intime "privee", d'une entreprise d'écriture comme celle des *Rougon-Macquart*: sous le camouflage "scientifique" et "experimental" coule une logorrhée liberatrice". Jean Borie, op cit., p. 28.
- 49) Voir E.R. Curtius, op cit., en particulier le chapitre consacré au "locus amoenus". Sur le "hortus conclusus" voir également Gilbert Durand, Le Decor Mythique de la "Chartreuse de Parme" et Jacques Dubois, Les refuges de Gervaise, article commente plus haut (=> 2.2.4. villes, eglises, chambres). Henry Weinberg, "Le style et la thematique de l'intimite chez Zola" dans Le Naturalisme (Colloque de Cerisy), pp. 149-161, conclut que les motifs 'intimistes' des *Rougon-Macquart* "contiennent des elements du phantasme du corps maternel". Bien que cette conclusion soit peu surprenante, elle confirme que les metaphores intimistes, et en premier lieu celle du berceau, expriment un mouvement regressif.
- 50) -> FR 194, 202, 205.

- 51) -> La Curee 356, 358, 401, 487, 515, 563, Une Page d'Amour 879, 942, 952.
- 52) -> FM 1328, 1338, 1348, 1353, 1369, 1371, 1405.
- 53) -> C 564, 571, 572; ER 210, 367. Parfois la musique fait, à elle seule, l'effet d'un bercement maternel, surtout s'il s'agit du son des cloches des églises (FR 170; R 915). C'est également à la souplesse musicale de sa voix que Daguenet doit ses succès auprès des femmes. "Toutes cedaient, dans la caresse sonore dont il les enveloppait. Il connaissait cette force, il l'endormit d'un bercement sans fin de paroles, lui contant des histoires imbeciles" (N 1363). -> FR 228, FM 1436; AS 416; A 105.
- 54) -> FR 19, 24, AS 773; BH 1293; A 492; Pauline Quenu, marche "sur ce mouvement d'horloge", et ses souffrances sont "bercees" JV 1046; Louise "se balançait d'un mouvement d'horloge, sous la fixité intolérable d'une souffrance" (JV 1080); BH 1296: la volonté de Jacques sombre dans "un balancement sans fin".
- 55) Les métaphores principales du paradigme de l'écrasement sont "accablement" (70 exemples), "dos" (56), "écraser" (224), "fardeau" (5), "flechir" (21), "peser" (54), "plier" (36), "poids" (33). Ce paradigme signifie couramment la dépression. "Il avait fini par s'enfermer, dans des crises de désespérance telles, qu'il pleurait à gros sanglots, pendant des heures, en dehors de tout chagrin immédiat, écrasé sous la seule et immense tristesse des choses" (DP 1029). Le mal psychique de Pascal se mêle à la fin de sa vie à un mal de cœur qui lui donne le sentiment d'une oppression physique réelle: "Il lui sembla qu'un poids énorme, toute la maison, s'était écroulé sur sa poitrine, à ce point que le thorax, aplati, touchait le dos; (...) sa vie était sur le point de s'éteindre, dans cet affreux écrasement d'étau qui l'étouffait" (DP 1171). Mais la dépression peut prendre des formes spécifiques: le pouvoir ("le fardeau du pouvoir" ER 133), le devoir ("plié sous le devoir" R 952), la fatalité ("tout le camp noir, immobile, semblait s'anéantir sous l'oppression de la vaste nuit mauvaise, ou pesait ce quelque chose d'effroyable, sans nom encore" D 417) ou la responsabilité. C'est en ce sens que la métaphore revient fréquemment dans La Bête humaine: la responsabilité des crimes "pese" sur les personnages. Elle pese sur Flore à cause de l'accident qu'elle provoque: "Elle était très calme, la poitrine seulement serrée, comme sous le poids énorme de l'acte" (BH 1255), "la responsabilité terrible qui pesait sur elle" (BH 1274). Elle pese également sur Severine à cause de la complicité dans le meurtre de son ancien amant Grandmorin qui "lui avait mis aux épaules un poids trop lourd" (BH 1141). Cette complicité accable Severine d'autant plus qu'elle est, contrairement à Flore, une femme "legère": "Sans le haïr encore, elle en arrivait à le supporter difficilement, car

- elle le sentait peser sur sa vie, elle aurait été si légère, si heureuse, s'il ne l'avait pas accablée de sa présence" (BH 1156) -> R 869, BH 1021, 1156, 1189, 1288; D 489, 579, 711, 899, DP 1036, 1133 Pascal, 1196, 120 Clotilde.
- 56) Le retour à l'enfance CP 1009, 1026, 1102 ("elle descend la vie à reculons") la mort CP 1103, 1107, 1156, 1184
- 57) -> PA 828, 880, VP 759.
- 58) Cf. L'Arbre genealogique, état de 1893: "Ressemblance morale et physique de la mère".
- 59) Les groupements les plus importants de métaphores se trouvent aux pages suivantes. la mortification du début. FM 1232, 1233, 1289, 1290, 1295, 1296, le séjour au Paradou. FM 1319, 1323, 1330, 1334, la reprise du sacerdoce. FM 1436, 1448, 1478, 1479, 1481
- 60) -> FR 203; JV 1063
- 61) Erich Neumann (op cit, pp. 160, 242-43) et Gilbert Durand, (Les Structures, p 252) donnent de nombreux exemples de l'isomorphie entre sépulcre et berceau.
- 62) Voir l'édition critique d'Aram Vartanian, La Mettrie's L'Homme Machine, Princeton University Press, Princeton, 1960.
- 63) René Descartes, Méditations, Larousse, Paris, 1950, p. 89. La version latine de ce livre date de 1641, la traduction de 1647. La métaphore se retrouve fréquemment dans l'œuvre de Descartes, notamment dans Le Discours de la Méthode
- 64) Cette distinction stricte n'empêchait pas les matérialistes du siècle suivant de supposer que Descartes avait exposé une vue entièrement mécanique de l'homme. Ils reconnaissaient en lui leur inspirateur et leur prédécesseur.
- 65) La Mettrie mentionne les automates de Vaucanson dans le passage que nous venons de citer. Ces automates étaient célèbres dans tout le monde occidental. Plus tard les expériences de Vaucanson furent continuées et perfectionnées par les Droz (père et fils), constructeurs à Neuchâtel, dont les automates (surtout "l'écrivain" de 1774) étaient non moins célèbres que le canard et le joueur de flûte de Vaucanson. Pour l'histoire des automates consulter. Helmut Swoboda, Der Künstliche Mensch, Ernst Heimeran, München, 1967: histoire générale et très bien documentée de toutes les imitations mécaniques de l'homme; Peter Gendolla, Die Lebenden Maschinen: zur Geschichte der Maschinen-menschen bei Jean Paul, E.T.A Hoffmann und Villiers de L'Isle Adam, Guttandin und Hoppe, Marburg/Lahn, 1980. Les textes historiques les plus importants portant sur les automates, ont été recueillis par Klaus Völker, Künstliche Menschen, Dichtungen und Dokumenten über Golems, Homunculi, Androiden und liebenden Statuen, Hauser, München, 1971. Ce recueil est précédé d'une excellente introduction. Une étude moins systématique, mais qui contient de belles reproductions de toutes sortes d'automates est celle de R.

- 66) La Mettrie, dans Vartanian, op.cit., p. 160. Naturellement, le sens du terme diffère. La Mettrie entend par là la nature comme principe de l'organisme humain, principe matérialiste qui englobe son corps et son âme et le rapproche de l'animal.
- 67) "An die Stelle der einzelnen Maschine tritt hier ein mechanisches Ungeheuer, dessen Leib ganze Fabrikgebäude füllt und dessen dämonische Kraft, erst versteckt durch die fast feierlich gemessene Bewegung seiner Riesenglieder, im fieberhaft tollen Wirbeltanz seiner Zahllosen eigentlichen Arbeitsorgane ausbricht", Karl Marx, Das Kapital, cité dans Gendolla, p. 37.
- 68) Jacques Noiray, Le Romancier et la Machine, l'image de la machine dans le roman français (1850-1900), Corti, Paris, 1981.
- 69) Clorinde est quelquefois décrite en termes d'une horloge indestructible. Rougon cherche en vain à pénétrer "les rouages secrets de cette machine superbe et détraquée" (ER 343). Ailleurs elle est décrite comme ayant "l'élasticité puissante d'un ressort d'acier"; cette métaphore est associée à la métaphore du serpent utilisée tout de suite après. ER 117) -> ER 61; AS 515, 745, 794; JV 854, 868, 919, 969, 971, 1056; T 792/93; BH 1202, cadavre = horloge cassée.
- 70) On trouverait facilement d'autres exemples. L'usurier Busch "pêche dans des ruines" (A 369); Etienne Lantier prêche la "refonte (.) de la société pourrie" (G 1380); Pascal "remâche son amertume" (DP 1153). L'inconsistance des images n'est pas sans conséquences pour l'unité métaphorique du texte. Nous avons vu que les métaphores possèdent leur propre isotopie qui traverse l'isotopie thématique; l'incompatibilité de certaines métaphores dérange cette cohérence sérielle. Parfois, Zola utilise à dessein des métaphores incompatibles, par exemple lorsqu'il veut ridiculiser le jargon politique. Rougon prononce la phrase suivante à propos de l'empereur "il nous a pris par la main, et il nous conduit pas à pas vers le port, au milieu des écueils" (ER 367); (l'effet est comparable à la bévue commise par le conseiller dans son allocution aux Comices agricoles dans Madame Bovary de Flaubert, lorsqu'il parle du roi "qui dirige (..) le char de l'Etat parmi les périls incessants d'une mer orageuse"). Mais l'effet n'est pas toujours calculé. Quand Zola décrit les ravages causés par une journée de vente, il compare dans une seule description le magasin d'Au Bonheur à une machine-monstre, à des champs dévorés par un vol de sauterelles, à une maison saccagée. Les étoffes éparpillées sur le sol deviennent des débris militaires abandonnés sur un champ de bataille, des épaves déposées par un ouragan

ou un fleuve débordé; les serviettes et mouchoirs des flocons de neige, les dentelles des vêtements laissés après un déshabillage collectif, les employés des fiévreux (BD 499-500).

- 71) Dans l'exemple Delestang, les métaphores de la marionnette et de l'automate se mêlent. -> FR 135; ER 42: Rougon, instrument entre les mains de l'empereur; AS 430, 504; N 1327; PB 193 Duveyrier, pantin casse; BH 1050, 1298.
- 72) -> BD 728: "elle plaide la cause des rouages de la machine, non par des raisons sentimentales, mais par des arguments tirés de l'intérêt même des patrons. Quand on veut une machine solide, on emploie du bon fer ; si le fer casse ou si on le casse, il y a un arrêt de travail, des frais répétés de mise en train, toute une déperdition de force". Nous avons signalé plus haut l'ambivalence de Denise qui, tout en défendant en apparence les victimes, défend en fait l'intérêt des patrons (=> 2.3.2. les monstres-machines); BD 516, 710, 761.
- 73) La batterie d'artillerie bavaroise "avait l'air d'être une pièce mécanique bien montée, tellement la manœuvre pouvait se suivre, d'une régularité d'horlogerie" (D 687). -> D 420, 601, 652, 660.
- 74) -> ER 223; BH 1317; DP 1010. A 111, 164: la banque se compose de ressorts; N 1336 le théâtre est une machine; R 868 et BH 1315 le monde est une mécanique; D 859 la société est une horloge dont le ressort éclate.
- 75) -> BD 550.
- 76) -> BD 657. 707; G 1250; AS 529-30: bras en fer qui se rouille vite. Germinal 1374: "Il fallait avoir de bons soufflets dans la poitrine et des charnières en fer dans les genoux". Les haveurs s'y dérouillaient de la mine avec passion": curieuse réanimation de la métaphore morte "se dérouiller" dans le paradigme de l'homme-machine. AS 681; JV 951, 96. La famille est une horloge dont le ressort casse. PB 184, 298, les bourgeois manquent de sentiments sincères: passion mécanique. Métaphore du levier comme sexe féminin: N 1459; A 125, la croyance qui sert de levier pour soulever le monde. Enfin l'expression "cette machine" est utilisée de façon dépréciative par rapport à un grand nombre d'objets, de transactions ou de personnages. La fonction imaginaire est réduite au néant et comparable à des expressions comme "truc" ou "machin" dans le langage familier.
- 77) -> AS 791, Coupeau a une machine à vapeur dans le ventre; DP 1179.
- 78) Nombres des exemples: amasser 20 / gonfler 100, monter à la gorge 120 / étouffer 160, suffoquer 63, étrangler 210, serrer à la gorge 100 / renfoncer 5, contenir 1, retenir 3, ravaler 4 / éclater 400, crever 20, degonfler 3, exploser 20, déborder 200, flot 380. Les métaphores associées à l'eau et au feu n'ont pas été prises en considération, voir plus loin

chapitre VI. Le paradigme que nous venons d'analyser peut suggerer également l'image de l'éruption volcanique. Cependant la référence à cette image paraît fautive. Les métaphores du volcan (3 exemples), de l'éruption (2), et de la lave (1), sont rares et ne s'appliquent jamais à des phénomènes humains.

- 79) J. F. Lyotard, Des Dispositifs pulsionnels, Paris, Union Générale d'Éditions (10/18). Philippe Bonnefis, Hydrographies, signale également l'alambic comme modèle pulsionnel. Ce modèle est selon lui fondamental dans tous les romans de Zola qu'il qualifie d'"opérateurs de force".
- 80) -> G 1423, 1431, 1487, 1516, 1551, 1582.
- 81) -> BH 1192-1194, 1204. L'évocation d'une chaudière est dans le cas de Jacques Lantier renforcée par la proximité de la Lison, la locomotive dont il est le conducteur. Nous avons vu plus haut qu'à cause de la personnification de la locomotive, la chaudière est représentée comme un accumulateur d'énergies passionnelles. Cet échange réciproque de qualités entre le conducteur et sa machine établit des rapports métaphorico-metonymiques étroits.
- 82) -> PA 929, 936, 967-68, 986, 1046, 1059.
- 83) Dans Le Ventre, ce paradigme s'associe à la congestion des ventres: "tout deborda, les gorges s'étalèrent, les ventres creverent d'une joie mauvaise" (888); Nana 1281, 1331-33: la passion du comte Muffat pour Nana; Pot-Bouille: surtout le personnage explosif de Mme Jossierand; "une colère lentement amassée, et qui brusquement fit explosion", "Oui, depuis hier, j'amasse. Mais, je te préviens, ça deborde" (PB 124, 332), Au Bonheur 403, 407: la famille des Baudu, écrasée par le magasin de Mouret; La Joie de Vivre, Veronique, la bonne, caractérisée par le renforcement de son indignation qui "lui restait dans la gorge et l'étranglait"; "des qu'un mot inquietant lui échappait, elle tachait de le rattraper" (JV 938) -> 944, 948, 954, Pauline JV 816-17, 860: la passion pour Lazare; L'Oeuvre 216: Claude, tourmenté par son ambition artistique "idées battant son crâne (...) la rumeur dont il debordait lui sortait des lèvres, il finit par dégonfler son cerveau en un flot de paroles"; O 344: Christine s'étant révoltée "ses yeux s'allumaient d'un feu sombre, toute une rébellion gonflait son être doux et charmant. Puis elle éclata, dans un grondement d'esclave, poussée à bout". Dans La Terre on rencontre quelques exemples de sentiments longuement amassés et qui finissent par s'exprimer. Lequeu "gonflé de sa réserve peureuse de dix années (...) se soulageait enfin de la haine dont il étouffait" (T 766); Jean Macquart "le dégoût des dix années (...) lui remontaient de la poitrine en un flot de colère" (T 795) -> T 389, 418-19, 787; R 975 Felicien; D 427 Jean Macquart; Le Docteur Pascal 1047 "tous ses desirs refoules et amassés lui remontaient alors dans les veines, en un flot tumultueux", DP 1107 Martine.

84) Voir DP 1178.

A Gaston Bachelard revient le mérite d'avoir élaboré une poétique fondée sur la "loi" des quatre matières élémentaires :

"En effet, nous croyons possible de fixer, dans le regne de l'imagination, une loi des quatre éléments qui classe les diverses imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau et à la terre. Et, s'il est vrai, comme nous le prétendons, que toute poétique doive recevoir ses composantes, - si faibles qu'elles soient - d'essences matérielles, c'est encore cette classification par les éléments fondamentaux qui doit apparenter le plus fortement les ames poétiques." (1).

L'abondance des métaphores matérielles dans les Rougon-Macquart confirme en partie cette thèse. Zola éprouve un plaisir évident à représenter des données le plus souvent abstraites - idée, sentiment, croyance, - sous une forme matérielle. Cependant, il convient d'apporter une restriction importante: si Zola accorde un intérêt particulier à la terre, les images dont il se sert ne sont pas choisies exclusivement ni même principalement dans ce domaine. En effet, les métaphores élémentaires relèvent, chez lui, des quatre domaines. Il ne suffit donc pas de classer Zola comme un homme attaché à la terre ou de l'apparenter aux écrivains dont l'œuvre témoigne, comme la sienne, d'une prédilection pour la terre. Les métaphores élémentaires constituent un réseau extrêmement compliqué et seule une étude détaillée de l'ensemble des unités constitutives permet d'en saisir l'organisation.

6.1 LA TERRE

Zola suppose qu'un rapport étroit lie la vie humaine à la terre. Nous avons vu plus haut qu'il exprime cette dépendance en termes de filiation (l'homme naît de la Terre-Mère) et qu'il accorde aux phénomènes de la vie un caractère végétal: l'homme est une plante qui pousse et qui porte des fruits à condition de rester fermement enraciné dans la terre dont il tire la sève, sa substance vitale. Le groupe de métaphores auquel nous nous sommes référé en étudiant les personnifications (=> 2) avait pour comparés la terre et l'homme et pour comparants la Grande Mère et les images végétales. Dans le groupe de métaphores qui nous

occupe ici, la terre est le comparant. Le compare se compose d'un ensemble très varié de référents.

6.1.1 l'homme comme substance malléable

L'homme est comparé à une substance solide (pierre, glace, cire) qui, sous l'influence de la chaleur s'amollit, fond ou brûle. La dissolution menace continuellement l'intégrité humaine. Florent (Le Ventre) ne pouvait résister au milieu bourgeois dont les tièdeurs "l'amollissaient" (704). Ce milieu, incarné par la personne de Lisa Quenu était "un dissolvant qui aurait fondu ses volontés" (812) (2). L'homme se compose d'une matière malléable et de nombreux démiurges profitent de cette qualité. On se souvient comment l'abbé Faujas réduit Marthe Rougon à une matière molle qu'il "pétrit" à volonté (=> 52. Métaphores Sadiques-Anales). C'est surtout la passion amoureuse qui menace l'intégrité matérielle de l'homme. Sous l'influence de l'amour l'homme se comporte comme une cire qui, chauffée par une flamme douce, fond. L'histoire d'amour d'Helène Grandjean est rythmée selon des mouvements de liquéfaction et de solidification. Le "souffle ardent de l'émotion" produit "comme un grand ruissellement de sensations et de pensées confuses" (902-903). Quand Deberle lui déclara son amour "le flot de sa passion coula". La passion liquéfie Hélène jusqu'au moment où, passée une frontière critique, sa dignité de veuve et sa responsabilité de mère la figent et lui rendent la "correction froide de sa grande beauté" (PA 841), sa "pureté grave de statue" (PA 810), son "visage de marbre" (887-88). Cette oscillation la caractérise. Elle se laisse envahir jusqu'à un certain point par des sentiments qui la font "fondre", puis, elle se ressaisit:

"Hélène, tout d'un coup, s'éveilla, dégagea ses mains qui brûlaient, sous les baisers d'Henri. Et elle eut l'horreur froide de l'abomination qu'ils avaient failli commettre là" (PA 949)

Une seule fois elle se laisse entraîner par ses sentiments : "Cet engourdissement, qui l'avait tenue comme imbecile, se fondait en un flot de vie ardente, dont le ruissellement la brûlait" (1046) , mais ce moment de faiblesse est suivi de la mort de sa fille, accident qui la fige pour de bon. "ses beaux pieds de statue (.) redevenaient de marbre (..) un grand froid la glacait" (1089) (3).

La passion du comte Muffat pour Nana obéit aux mêmes règles, mais cette histoire d'amour se complique d'une composante sociale. La 'froideur' de Muffat résulte de son appartenance à l'aristocratie. Quand le nom de Nana est prononcé en sa présence, le comte garde une "dignité si glacée, qu'on l'aurait

cru à quelque seance du Corps legislatif" (N 1115). Nana eprouve un plaisir sardonique à "degeler" cet amant qui appartient a la classe qui la meprise. La passion qu'elle inspire provoque une "debacle" qui libere la "boue" (N 1424). Un de ses jeux favoris consiste a faire cracher Muffat sur ses habits de chambellan, reduisant ainsi le prestige de cette office à "une ordure, un tas de boue au coin d'une borne"(N 1461). Bien que cette humiliation provienne d'un desir de vengeance et de destruction, son effet sur Muffat est, du moins partiellement, positif, il rompt l'engourdissement mortel dans lequel Muffat etait pris et libere en lui des forces vitales:

"Un flot de vie nouvelle noyait ses idees et ses croyances de quarante annees. (.) une puberte goulue d'adolescent, brûlant tout d'un coup dans sa froidueur de catholique" (N 1227).

Nous reviendrons plus loin sur les aspects vitaux de ce "rabaissement" (4)

Les personnages forts ont ceci de particulier que le feu interieur ne les fond pas. Une couche extremement dure - pierre ou glace - les protege contre la dissolution L'abbé Faujas, Clorinde, Eugene Rougon sont des personnages blindés dont les yeux seuls trahissent parfois la chaleur interieure Rougon est capable d'abaisser ses paupieres de maniere a "eteindre" ses yeux (ER 23) ou de les faire retomber sur un feu qu'il ne veut pas laisser transparaitre (ER 41). Clorinde est en cela sa digne adversaire. Elle tempere le feu de son ambition sous une apparence froide de statue de marbre (ER 65, 66, 78, 119, 124). Il semble que l'image de la statue la rapproche d'Helene Grandjean, mais la ressemblance est superficielle. Helene obéit à ses sentiments, Clorinde les maîtrise. Helene doit sa rigidite de statue a sa morale bourgeoise; Clorinde se durcit à volonte. Elle polit son masque, efface les moindres failles a l'aide de baumes et d'onguents.

" . elle gardait des attitudes de statue . Cela devait lui donner une peau blanche, lisse, imperissable comme le marbre ; une certaine huile surtout, dont elle comptait elle-meme les gouttes sur un tampon de flanelle, avait la propriete miraculeuse d'effacer a l'instant les moindres rides" (ER 301-02).

L'abbé Faujas est l'exemple le plus acheve d'une telle maîtrise de soi. Il est presente comme un bloc monolithique, "taillé a coups de hache" (CP 949), une "face de pierre" (959). Les yeux seuls laissent soupçonner l'existence d'une ardeur cachee:

" . au fond de l'oeil, d'un gris morne d'ordinaire, une flamme pass(ait) brusquement, comme ces lampes

qu'on promène derrière les façades endormies des maisons" (CP 912) (5).

Les bourgeoises dans Pot-Bouille sont présentées selon le modèle inverse. Leur nature froide et dure se cache derrière une chaleur superficielle. C'est le cas de toutes les femmes avec qui Octave Mouret entretient des rapports amoureux. Berthe Josserand a une "nature froide" (243), ses yeux se "rallument" seulement à la vue de bijoux (234). Marie Pichon obéit docilement aux désirs d'Octave, mais ses lèvres restent "glacées" (77, 112, 281). Mme Hédouin, la veuve et future épouse d'Octave dirige sa maison avec une "froideur de belle femme" (165). Toutes ces femmes lui mettaient "la peau en feu" (PB 248), mais leur "vertu le glaçait", le "pétrifie" (112, 101). Mme. Duveyrier est l'une de celles qu'on "appelait les ours blancs, parce qu'elles étaient toujours à vingt degrés au-dessous de zéro" (PB 83). Octave lui fait des avances qui semblent "l'échauffer", mais au moment décisif elle "laissa tomber son expression passionnée comme un masque. Sa froideur était dessous" (184) (6).

6.1.2 la chute

Le thème fréquent de la chute réaffirme l'affinité de Zola avec la terre. "la chute imaginaire, écrivait Bachelard, ne conduit à des métaphores fondamentales que pour une imagination terrestre" (7). L'image dynamique de la montée intéresse moins Zola que l'angoisse devant la chute qui lui fait pendant. L'avertissement que le vieux peintre Bongrand adresse à ses jeunes collègues est l'exemple même de cette angoisse:

"..nous ne pouvons faiblir, sans culbuter dans la fosse commune... Va donc, homme célèbre, grand artiste, mange-toi la cervelle, brûle ton sang, pour monter encore, toujours plus haut, toujours plus haut, et, si tu piétines sur place, au sommet, estime-toi heureux, use tes pieds à piétiner le plus longtemps possible; et, si tu sens que tu déclines, eh bien! achève de te briser, en roulant dans l'agonie de ton talent" (O 181) (8).

Eugène Rougon, porté au pouvoir par ses amis, fait tout pour se maintenir au sommet et se défendre contre les familiers qui le poussent vers l'abîme:

"Pour la première fois, il eut conscience d'un trou devant lui, d'un trou plein d'ombre, dans lequel, peu à peu, on le poussait" (ER 271) (9).

D'autres personnages voués à une chute certaine sont les spéculateurs. Saccard, montant plus haut que jamais "tombait une fois encore, et de tres haut" (A 56). Son collègue Massias fait à sa suite une dégringolade fatale: "quelle chute affreuse l'avait eveillé de son reve, par terre, les reins cassés" (A 354). Le sort fatal des spéculateurs est dans cette remarque du narrateur à propos des cours des actions à la Bourse: "..elles devaient retomber, comme la pièce lancée en l'air retombe forcément" (A 314) (10).

Quelques personnages se laissent glisser complaisamment dans les profondeurs que le sort leur a réservées. Octave Mouret mange et dort "en homme pour qui l'existence est une pente douce" (CP 919). Renée Saccard considère sa déchéance morale comme une chute lente: elle s'est laissée glisser le long de la pente du vice:

"Elle (.) avait glisse sur la pente. Seulement, elle n'avait pas roulé jusqu'au bout comme une chair inerte. Le désir s'était éveillé en elle trop tard pour le combattre, lorsque la chute devenait fatale. Cette chute lui apparut brusquement comme une nécessité de son ennui, comme une jouissance rare et extrême qui seule pouvait réveiller ses sens lasses" (C 482-83) (11).

La fin misérable de Gervaise est amenée par une longue série de revers qui ne font qu'accélérer une déchéance fatale à laquelle Gervaise se résigne. Gervaise se laisse "glisser", elle "s'enfonce" (AS 611). "Même la saleté était un nid chaud où elle jouissait de s'accroupir" (AS 644) (12).

Il y a, finalement, quelques personnages prédestinés par leur tempérament à un enfouissement dans la terre. Si les tempéraments sanguin et nerveux sont associés à l'ascension dynamique et au feu, la mélancolie, par contre, est "l'appel de la terre". Marthe Rougon se représente l'amour comme une descente dans la terre "..au bord de cette adoration continue, au fond de laquelle elle aurait voulu s'aneantir (.) descendait (.) peu à peu dans l'amour, (.) devinant d'autres profondeurs, ayant le ravissement de ce lent voyage" (CP 1065) (13). Lazare ressent la vie comme un glissement sur une pente:

"L'approche de la quarantaine l'entretenait dans une mélancolie noire (..) il glissait sans arrêt possible sur cette pente des années, au bout de laquelle la pensée du grand trou noir le mouillait d'une sueur froide" (JV 1056) (14).

Le désir de mourir de Marthe et de Lazare s'exprime dans l'envie d'être englouti par la terre, d'être enterré. Le rêve de l'enterrement n'est pas la seule façon dont ce désir se manifeste.

Parfois il est associé à la terre, parfois à l'un des trois autres éléments, l'eau, le feu ou l'air. Bachelard cite la théorie des quatre "patries de la mort", fondée sur l'observation anthropologique - d'ailleurs douteuse - selon laquelle les peuples confient leurs morts à l'un des quatre éléments par enterrement, bateau mortuaire, dépeçage par les oiseaux ou bûcher. Quoi qu'il en soit de la véracité de ces observations, Bachelard affirme que la théorie est correcte en ce qui concerne nos rêves. Nous sommes tous, par affinité, liés à l'un des quatre éléments et cette affinité s'étend aux phantasmes touchant notre mort (15). Chez Zola, la descente dans la terre est la recherche d'un repos prénatal. Le tempérament terrestre cherche le recroquevillement du fœtus le retour dans la matrice protectrice de la terre. Ce désir régressif se distingue de la noyade qui équivaut à un engloutissement par l'hydre. Elle se distingue également de la destruction par le feu. Nous reviendrons ultérieurement sur cette question (16).

6.1.3 bâtiments et ruines

La métaphore du bâtiment, très proche de celle de la chute, est associée à trois phénomènes sociaux: les classes sociales, les entreprises industrielles et le Second Empire. La bourgeoisie est un bâtiment pourri au point qu'il s'écroule de lui-même:

"...le glas entêté d'une classe, la décomposition et l'écroulement de la bourgeoisie, dont les étais pourris craquaient d'eux-mêmes" (PB 363) (17).

Zola élabore surtout l'image du bâtiment à propos des entreprises commerciales et industrielles qui se développent sous le Second Empire. Leur modèle est la banque de l'Universelle, créée par Saccard. Saccard "gonfle" démesurément son entreprise afin de faire croire à une "solidité inébranlable" (A 232), et de dissimuler les "fondations de sable et de boue" (A 215). L'émission de titres de toutes sortes lui permet de construire une "tour de millions" (96), une "tour d'or" (359), insuffisamment fondée sur un capital réel. Les tripotages "minent" l'édifice et causent "ces légères secousses d'ébranlement qui annoncent les catastrophes" (260); les planches "craquent" (300), les murs "se lézardent" (326), "l'édifice craquait et s'écroulait d'heure en heure" (333). Enfin "la société était par terre, en poudre, il n'y avait plus rien qu'un trou noir, où le feu semblait avoir passé" (335) (18). Les petites fortunes qui dépendent de la banque sont entraînées dans la chute. Elles "s'effondrent" et sont "démolies" à leur tour (359).

Le paradigme de la ruine (craquement, lézardes, miner, secousses, chute, culbute, écroulement, effondrement, ruine et contrecoups) se retrouve dans Germinal à propos de la faillite

des entreprises minières (19) et dans le Bonheur des Dames à propos du petit commerce, mené à la faillite par l'extension du magasin de nouveautés.

"c'étaient de nouveaux ecroulements, chez les boutiquiers des alentours. Le désastre s'élargissait, on entendait craquer les plus vieilles maisons" (BD 597).

Mais la ruine du petit commerce n'est pas identique à celle de la banque. La faillite de l'Universelle est présentée comme la juste punition de l'orgueil (la "tour de millions" de Saccard contient des reminiscences à la tour de Babel). Cette leçon morale fait défaut dans la faillite des petits commerçants ou, plus précisément, cette faillite contient une autre leçon. Le petit commerce représente "l'édifice croulant des vieux âges" qui doit faire place aux constructions modernes. Les petites boutiques sont "moribondes", ce sont, d'après Mouret, des cadavres qu'il faut balayer à la fosse (BD 747). Elles doivent être "achevées", pour que de nouveaux organismes sociaux puissent naître. Cette leçon (la vieillesse cedant la place à la vie nouvelle) est également présente dans les multiples descriptions de l'Empire comme une construction délabrée, dont les poutres pourries menacent ruine. L'image se trouve un peu partout dans le cycle romanesque: Son Excellence, Pot-Bouille, Au Bonheur, La Terre, La Bête (20). La destruction du bâtiment de l'Etat est présentée comme la condition nécessaire à la construction d'une nouvelle société. Dans L'Argent, Sigismond affirme que la ruine des banquiers est un "acheminement lent, mais certain, vers le nouvel état social... Nous attendons que tout craque". La révolution agissant comme un "coup de hache, abat l'arbre pourri" et batit une nouvelle société (A 44) (21). Dans Germinal, Etienne se sert de la même image. La révolution donna le "coup d'épaule" final pour que "le vieil édifice, ébranlé, s'effondrât, s'engloutit comme le Voreux coulant à l'abîme" (G 1590).

"Cela entraînait une refonte totale de la vieille société pourrie, (...) il reconstruisait (...), il batissait la future humanité, l'édifice de vérité et de justice, grandissant dans l'aurore du vingtième siècle" (G 1380).

On connaît le scepticisme de Zola vis-à-vis de telles constructions, qu'il qualifie de "rêves", de "projets de papier" (22). Zola leur préfère une attitude pragmatique. La défaite de Sedan et la révolte de la Commune ont amené l'effondrement de l'Empire "pourri à la base", système "prêt à crouler" (D 413), il s'agit maintenant de "rebâtir la maison" (D 716) (23).

6.1 4 le terrain social

Il convient de distinguer, a l'interieur de la metaphore du terrain, deux variantes. La premiere s'organise selon un axe vertical. Elle compare les dangers d'une situation a un sol mine qui menace d'engloutir les personnages; elle est associee aux metaphores de l'ecroulement et de la chute. La deuxieme variante s'organise selon un axe horizontal, elle presente certaines entreprises comme des trajets qui menent a travers des terrains pleins d'obstacles vers un horizon lumineux. La politique appartient au premier groupe. C'est un terrain "mine" (ER 181) par les adversaires; les intrigants executent un sourd travail "souterrain" (ER 188, 292), qui menace a tout moment de faire "craquer" le sol du pouvoir (ER 287). La speculation est evoquee dans les memes termes comme un "terrain mine", un "sol qui s'ecroule" (A 463, 465). Au debut de L'Argent, Saccard, force de gagner la confiance des petits epargnants, agit prudemment,

" .n'avan çant que pas a pas sur un terrain solide, guettant les fondrieres, trop occupe a eviter une chute pour oser se lancer dans les hasards du jeu" (A 164).

Mais a peine avait-il réussi dans la banque qu'il se lançait dans des speculations qui lui donnaient "la sensation du sol mine, crevasse, qui menaçait de s'effondrer sous lui" (A 293). L'ultime faillite de la banque cause une sorte de tremblement de terre dont les secousses ebranlent une ville entiere: les crevasses gagnent les maisons voisines et chaque jour d'autres banques s'ecroulent (A 353) (24).

Au deuxième groupe appartiennent les entreprises revolutionnaires et scientifiques. Pascal traduit sa deception devant la science positive dans la metaphore d'une marche vers un horizon inconnu, d'une progression "dans les tenebres, a pas (.) ralenti" (DP 990). Souvent le positivisme lui a donne l'illusion que "c'etait a pas de geants qu'on marchait" vers "un ciel ouvert", où l'on verrait "face a face la verite", tandis qu'en realite "les annees marchent, et rien ne s'ouvre, et la verite recule" (DP 989). Pascal reprend ce jugement severe sur la science dans un autre passage. La science positive n'a pu realiser ses promesses, elle a meme par son travail rigoureux d'analyse detruit plus de choses qu'elle n'en a construit.

"..la science a fait table rase, la terre est nue (...). Sur quel terrain solide vais-je bâtir ma maison, du moment qu'on a demoli le vieux monde et qu'on se presse si peu de construire le nouveau? Toute la cité antique a craque, dans cette catastrophe de l'examen et de l'analyse; et il n'en reste rien qu'une population affolee battant les ruines, ne sachant sur

quelle pierre poser sa tête, campant sous l'orage, exigeant le refuge solide et définitif, ou elle pourra recommencer la vie" (DP 990-91) (25).

6.1.5 boue et ordures

La boue et les ordures font allusion aux fonctions naturelles de l'homme, à la vie instinctive, à la bête humaine. L'homme est fait d'une fange à laquelle il essaie en vain d'imposer silence (FM 1482). Selon l'une des thèses sous-jacentes au naturalisme le fond de l'homme n'est qu'une "boue humaine" (FM 1233) et la civilisation cache à peine, sous un vernis superficiel, ce fond répugnant:

"Puisque la même boue humaine reste dessous, toute la civilisation se réduit-elle à cette supériorité de sentir bon et de bien vivre?" (A 375).

Les bourgeois préfèrent passer sous silence ce côté vil. Rien ne les effraie autant que les ragots, les scandales, qui les "trainent dans la boue", les "éclaboussent", jettent des "taches" sur leur moralité (26). Félicité Rougon commet des crimes pour "épurer la légende" de sa famille. Elle se rend complice de la mort de l'oncle Macquart pour éviter que celui-ci continue de "salir" le blason familial. Pour les mêmes raisons elle détruit les travaux de Pascal. La parole écrite ou parlée possède ce pouvoir effrayant d'arracher les apparences sociales et de révéler les dessous honteux. C'est de ce moyen que les bonnes de Pot-Bouille se servent pour se venger de leurs maîtres. Les injures qu'elles échangent dans la cour intérieure exposent les "ordures cachées des familles, remuées là par la rancune de la domesticité. C'était l'égout de la maison, qui en charriait les hontes" (PB 107 -> 361). C'est de ce moyen également que se sert Zola lui-même. L'écriture naturaliste lui permet de détruire les apparences trompeuses et d'exposer les vérités sociales qui se cachent dessous.

Il y a peu de doute que Zola expose les "chancres" sociaux dans un but destructif. Il aime à détruire, en les rabaissant, les prétentions sociales, éprouvant un plaisir évident à les associer à des images anales (le caractère sadique-anal des métaphores "barbouiller", "éclabousser", "salir", etc. est évident). Mais, malgré tout, ce plaisir à "remuer" les dessous sert un but positif. La réduction à la boue est ambivalente; elle détruit, mais ensuite elle permet la renaissance. La boue est un terreau indispensable à la création de la vie nouvelle (A 398). Les ordures fonctionnent d'une manière analogue que le fumier (=> 3.3. Dégénérescence, Régénération) et la ruine, de même que "la matière décomposée retournait à la matrice commune, la mort allait refaire la vie" (T 709).

Mikhail Bakhtine a mis en lumière l'importance du processus qui consiste à enterrer un objet afin de le recréer. Il relève dans l'œuvre de Rabelais des allusions au "bas-corporel" qui font dechoir dans la boue des éléments sublimes, associés au "haut-corporel". Ce rabaissement détruit l'objet, mais, ajoute Bakhtine, son but final est d'assurer la possibilité d'une régénération par réintroduction dans la terre. Cette pensée caractérise parfaitement les métaphores terrestres chez Zola:

"Rabaissier consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre, comprise comme un principe d'absorption en même temps que de naissance. en rabaissant ,on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus" (27).

6.2 L'AIR

"Dans le règne de l'imagination, disait Bachelard, l'épithète la plus proche du substantif air, est l'épithète libre" Bachelard parle ici des rêveurs du vol, dont la volonté se traduit par un dynamisme vertical, par exemple Nietzsche, caractérisé par Bachelard comme le type même du poète ascensionnel (28). Zola n'appartient pas à cette catégorie. Au contraire même. L'attachement à la terre lui fait considérer l'air comme l'élément ennemi. L'épithète qui, chez lui, accompagne le voyageur de l'air, est celle de légèreté, dans le sens d'irresponsabilité, manque de volonté personnelle. Le voyageur aérien souffre du détachement de la terre. Il est victime d'une expérience négative qui l'atteint de deux manières différentes. Le soulevement lui fait perdre le contact avec la réalité, le vent et la tempête le soumettent à des mouvements collectifs et lui font perdre tout contrôle sur lui-même.

Les idéalistes sont caractérisés comme des hommes qui perdent le contact avec la réalité. Ils "décollent", s'envolent dans des idées nébuleuses et retombent forcément sur terre. Les révolutionnaires appartiennent à ce groupe. Ils assimilent mal les idées recueillies un peu partout, se perdent dans des projets utopiques et sont la proie de réalistes cyniques. Florent est leur modèle

"Il ne marchait plus à terre , comme soulevé par cette idée intense de se faire le justicier des maux qu'il avait vu souffrir" (VP 845).

Nous avons déjà constaté que le socialisme est associé le plus souvent à une religion (=> 4.1.1. les cultes) ou, plus précisément, à une pratique mystique: "une exaltation religieuse les soulevait de terre" (G 1380), "Une extase le soulevait sur sa chaise, une flamme mystique sortait de ses yeux pâles" (G 1343). N'oublions pas que le terme d'exaltation est très proche de celui de soulèvement. Quoique l'un réfère à des phénomènes psychiques et l'autre à un mouvement collectif de révolte, les deux termes gardent pour Zola la connotation négative d'un détachement de la terre.

Une exception dans ce domaine est Le Rêve, histoire imprégnée d'idéalisme mystique où Zola se sert de métaphores qui traduisent traditionnellement l'expérience mystique: lévitation, ailes, lumière, blancheur. C'est le seul roman où la métaphore du soulèvement réfère à un phénomène positif. Voici comment Angélique, admirant la construction de la cathédrale, se sent soulevée à mesure que son regard s'élève:

La cathédrale "était agenouillée, écrasée par la prière, avec les chapelles romanes (...). Puis, elle se sentait soulevée (...) avec les fenêtres ogivales de la nef (...). Puis, elle quittait le sol, ravie, toute droite, avec les contreforts et les arcs-boutants" (R 862) (29).

Le soulèvement est associé aux tempéraments du bilieux et du nerveux. Le lien entre le soulèvement et la colère est très étroit (on est "soulevé de colère"); Baudu, le boutiquier bilieux d' Au Bonheur en est un exemple évident (BD 590, 604). L'affinité du nerveux avec l'air est plus compliquée. Le premier mouvement aérien du nerveux est le soulèvement brusque, suivi d'une retombée: "...une telle excitation nerveuse le tenait debout, qu'il était comme soulevé de terre" (D 485); "tout le tempérament de la race était dans cette confiance exaltée, qui tombait brusquement, dès le premier revers" (à propos de Maurice Levasseur, D 426). On retrouve le même complexe aérien chez Claude Lantier: "... tantôt ravi en plein ciel par des joies folles, tantôt retombé à terre, si misérable, si déchiré de doutes" (O 234). La psychiatrie actuelle qualifierait d'état maniaco-dépressif ces deux étapes du vol du nerveux. Le deuxième mouvement aérien est l'emportement par le vent. Le manque absolu de stabilité psychique donne au nerveux l'inconstance d'une feuille dans le vent. "Maurice (...) dans sa nervosité (...) sans fixité aucune, soumis à toutes les sautes du vent qui passe" (D 405), "...la tempête habitait en lui" (D 869) (30). Zola oppose le tempérament aérien de Maurice à l'esprit terrestre de Jean, paysan pondéré, bien enraciné dans le sol natal.

Un vent de colere, un vent de panique, un vent de revolte, un vent de desastre, voici les epithetes qui accompagnent le plus frequemment la metaphore du vent. Ce paradigme designe des phenomenes psychiques qui derobent a l'homme le controle de ses actes. Contrairement au soulèvement, qui est un phenomene individuel, le vent est un phenomene collectif. Le paradigme se compose des metaphores du vent de l'ouragan, de la tempete et du verbe souffler. Un paradigme associe est celui de l'orage et ses variantes, le tonnerre, la foudre et l'eclair (31). Silvere reconnaît l'approche de l'armée revolutionnaire a "d'etranges souffles d'ouragan cadences et rythmiques; on aurait dit les coups de foudre d'un orage qui s'avancait rapidement" (FR 26). La foule revolutionnaire en mouvement est decrite par Zola en termes de phenomenes naturels. Depourvue de chef, sans controle aucune, elle se developpe selon une dynamique propre qui l'apparente a une tempete. Dans Germinal, la foule des mineurs en revolte s'annonce de loin comme un orage

"..on ne voyait rien encore, et sur la route vide un vent de tempete semblait souffler, pareil a ces rafales brusques qui precedent les grands orages (...). Le roulement de tonnerre approchait, la terre fut ébranlée () comme une force de la nature, et ils en recevaient le vent terrible au visage" (G 1435-37) (32).

Henri Mitterand a justement remarque que les metaphores naturelles associent l'insurrection à une explosion incontrôlée de sentiments. Elles evoquent la vieille jacquerie paysanne et nient tout plan prealable (et, a plus forte raison, toute tactique ou strategie revolutionnaire) a l'emeute (33).

La metaphore de la tempete est etroitement associee a celle de l'eau. La description de la foule est invariablement accompagnee de ces deux metaphores qui, pourtant, accentuent deux aspects differents de son comportement. La metaphore de l'eau en souligne la passivité (34). La foule est en elle-meme un element passif, féminin, liquide. Le principe actif et masculin qui la met en mouvement est la tempête. C'est elle qui produit la houle, cause le debordement. Ces deux principes se combinent le plus souvent dans les descriptions des foules. Une exception est La Debacle où ils distinguent les deux armees combattantes: l'armée française est associee a une eau passive, l'armée prussienne a un orage:

"..la France etait envahie, () la tempete crevait, comme un de ces terribles ouragans de grêle et de foudre qui aneantissent une province en deux heures" (D 431).

La puissance de l'artillerie ennemie, les bombes et les obus qui explosent, les mitrallades, bref le bruit et le feu caractéristiques de la bataille sont associés, à un niveau cosmique, au tonnerre et à la foudre qui depuis des temps immémoriaux traduisent la colère divine. "...le canon tonnait toujours, tout un fracas d'orage éloigne et grandissant (...), un roulement ininterrompu de foudre (...), tel qu'un ouragan de grele et de desastre (...) balayant la route" (D 517-18-19). La campagne des armées allemandes est, contrairement aux mouvements des foules révolutionnaires, une opération dirigée. Le tonnerre et la foudre évoquent un dieu vengeur qui punit le peuple français. Avant d'étudier la soumission aquatique de l'armée française, signalons brièvement une dernière qualité de l'air : sa capacité de se comprimer, de devenir plus lourd, de "peser" (35).

L'accablement ou l'ennui, donnent aux personnages l'impression que l'air s'épaissit, qu'elle devient une substance liquide ou même solide qui pèse. L'air dans Germinal, La Joie et La Débâcle est un air lourd : "le ciel livide, cette aube enfumée, dont la suie pesait comme du plomb, au loin, sur la plaine" (G 1465). Le camp militaire, à la veille de la bataille "semblait s'aneantir sous l'oppression de la vaste nuit mauvaise, ou pesait quelque chose d'effroyable, sans nom encore" (D 417). La vieillesse de Pascal "retombait à jamais sur lui, pareille à un couvercle de plomb" (DP 1149). Ces passages rappellent l'image dont Baudelaire se servait de préférence pour évoquer le "spleen" ("Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle/ sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis"). Le temperament mélancolique est particulièrement sujet à l'oppression. Lazare voyait un "abîme de ténèbres" () ou il croyait sentir toute vie rouler et s'éteindre" (JV 916). Dans l'esprit de Lazare, l'air se substantiait, creusait des gouffres profonds : "...ce gouffre noir ou les ténèbres s'étaient encore épaissies" (JV 828) (36). L'air le plus pesant et menaçant se présente comme une eau noire. À la veille de la bataille contre l'armée prussienne, la nuit tombante semble matérialiser la peur des soldats. "...l'anxiété roule(e), s'étale(e) en un lac d'ombre" (D 404).

6 3 L'EAU

La description de la foule appelle automatiquement l'image de l'eau. Deux sortes de foules sont à distinguer. La première est le public qui assiste à un spectacle quelconque : pièce de théâtre, course de chevaux, ou à une cérémonie religieuse. Elle est comparée à une mer sur laquelle le spectacle imprime houle et remous. Le public qui assistait aux courses de chevaux se présentait comme une

".. houle de betes et de gens, cette mer de têtes battue et comme emportée autour de la piste par le tourbillon de la course (...) le peloton arrivait de face, dans un coup de foudre (...) une clameur profonde s'échappait des poitrines, gagnait de proche en proche, avec un bruit de mer qui déferle (...) Le roulement de tonnerre avait grandi (...). Ce fut comme la clameur montant d'une maree (...) la piste envahie par un flot si épais, qu'on ne voyait plus l'herbe, couverte d'une mer de chapeaux noirs" (N 1402-3-4).

On constate combien la foule, élément passif, est agitée par le spectacle de la course, présenté, lui, en termes d'un orage qui "bat" la mer. Ce partage entre les principes actif et passif se répète avec de petites variantes dans les autres foules. Les curieux qui, lors du baptême de l'enfant impérial s'assemblent le long du trajet suivi par le cortège présentaient

"comme un clapotement de têtes, une maree de vivats qui montaient; des chapeaux (...) mettaient au-dessus de la foule une large vague noire, dont le flot gagnait lentement de proche en proche (...) un de ces enthousiasmes populaires, tout nerveux, roulant les têtes comme sous un coup de vent" (ER 95, 98) (37).

Mais la plupart des foules chez Zola sont mobiles. Elles forment des courants. fleuves, ruisseaux ou torrents qui dans des circonstances normales suivent le lit qu'on leur a destiné. Les clientes d'Au Bonheur constituent un tel courant canalisé:

"Ces dames, saisies par le courant, ne pouvaient plus reculer. Comme les fleuves tirent à eux les eaux errantes d'une vallée, il semblait que le flot des clientes, coulant à plein vestibule, buvaient les passants de la rue, aspirait la population des quatre coins de Paris" (BD 618).

Le trafic de Paris, tout impétueux qu'il puisse paraître de loin, est une eau canalisée:

"Un double courant de foule, un double fleuve y roulait, avec les remous vivants des attelages, les vagues fuyantes des voitures, que le reflet d'un panneau, l'étincelle d'une vitre de lanterne semblaient blanchir d'une écume" (O 74) (38).

Mais la foule chère à Zola est une foule déchaînée, une foule qui force les écluses. Lorsqu'un groupe de jeunes artistes impétueux sortait dans la rue,

"Ce fut une rupture d'écluse , les deux cours franchies dans un fracas de torrent, la rue envahie, inondée de cette cohue hurlante (...). Rue Jacob, la debacle devint telle, au milieu de cris si affreux, que des persiennes se fermerent. Comme on entraient enfin rue Bonaparte, un grand blond fit la farce de saisir une petite bonne, ahurie sur le trottoir, et de l'entraîner. Une paille dans le torrent" (O 60-61).

Le sort de l'armée française à Sedan est résumé dans l'image de la débâcle. Au début, la discipline militaire impose aux masses militaires le cours d'un fleuve:

"..le camp fut levé, les cent mille hommes de l'armée de Chalons s'ébranlèrent, coulerent bientôt en un ruissellement immense, comme un fleuve d'hommes, un instant épanché en lac, qui reprend son cours" (D 460)

Mais les attaques incessantes des troupes prussiennes amènent la désorganisation complète de l'armée française. Le cours normal des troupes est rompu et les débris inondent le pays:

"..les grands chemins roulant une affreuse confusion d'hommes, de chevaux, de voitures, de canons, toute la debacle d'une armée détruite, fouettée du vent fou de la panique (...) ainsi qu'un fleuve limoneux et démonté, (...), entraînant son chef" (D 452).

Jean et Maurice s'égarent dans la mêlée:

".. dérivés , malgré leur résistance, dans le torrent des fuyards qui coulaient à plein chemin (...). C'était la déroute roulant vers les fosses de Sedan, en un flot bourbeux, pareil à l'amas de terres et de cailloux qu'un orage, battant les hauteurs, entraîne au fond des vallées" (D 696).

La métaphore de l'eau s'applique également à des comparés non-animés comme les forêts ou les champs. Ils évoquent les mouvements de la mer ou d'un fleuve. Deux types de mouvements sont à distinguer: la mer (ou le lac) baigne de sa houle, remous, flux et reflux l'homme; le courant (le fleuve ou le torrent) l'entraîne. En général, l'effet du premier est favorable. La mer de verdure du Paradou "berce" Silvére et Albine:

"Il leur semblait avancer dans une eau fraîche qui leur battait les mollets. Ils se trouvaient par instants

au travers de veritables courants, avec des ruissellements de hautes tiges penchees dont ils entendaient la fuite rapide entre leurs jambes. Puis, des lacs calmes sommeillaient, des bassins de gazons courts, ou ils trempaient a peine plus haut que les chevilles (.) "Viens donc! On est comme dans un bain. On a de l'eau verte partout.'" (FM 1370).

Les champs de la Beauce donnent l'impression d'une vaste mer. Ce paradigme, tres elabore dans La Terre, donne aux paysans l'apparence de pêcheurs ou de matelots:

"..ce fut la mer, la mer des ceréales, roulante, profonde, sans bornes (..) une brise soufflait par grandes haleines regulieres, creusant les champs d'une houle, qui partait de l'horizon (..). Continuellement, une ondulation succedait à une autre, l'éternel flux battait sous le vent du large (..). Buteau, par les mauvais temps, la regarda aussi, cette Beauce ouverte à ses pieds, de meme que le pecheur regarde de sa falaise la mer demontee" (T 531-32).

Paradigme majeur dans La Faute et La Terre, le paradigme de la mer de verdure revient incidemment dans d'autres romans à propos des forêts de Compiègne (Son Excellence), des plaines de Montsou (Germinal) et des champs de la Beauce (La Fortune) (39). Le rapprochement de la verdure et de la mer, de la houle marine et du bercement végétal associe la mer-verdure à l'archetype de la Grande Mere (=> 2 2 2. avatars de la Grande Mere).

Mais la mer n'est pas toujours berçante, accueillante. Dans un grand nombre de cas elle engloutit et noie. Le ble que les Americains produisent avec les nouvelles techniques mecaniques menace les paysans français qui travaillent toujours leurs champs selon des methodes traditionnelles. Lequeue, le maitre d'école dans La Terre dresse un tableau effrayant des effets catastrophiques du ble importé:

" vous (.) croupissez dans votre routine! ..Ah! ouiche! vous en avez jusqu'aux genoux, du ble de là-bas! (..). Attendez un peu, vous en aurez jusqu'au ventre, jusqu'aux épaules, puis jusqu'à la bouche, puis par-dessus la tete! Un fleuve, un torrent, un debordement ou vous crèverez tous!" (T 767-68)

Le changement de valeur: blé qui berce, ble qui submerge ne tient apparemment pas à la nature du comparé qui reste identique, mais plutôt à un changement de qualite qui transforme

le produit naturel en une marchandise. La végétation qui pousse sur la terre doit sa valeur positive à la matrice commune qui produit l'homme, l'arbre et le blé et les berce d'un mouvement identique. Mais quand il est récolté, battu et coupe de son origine le blé devient marchandise; il est soumis aux lois du marché et réduit à une masse mise en circulation. Cette masse mouvante possède des qualités dangereuses. L'ambivalence du blé se manifeste nettement dans Le Ventre de Paris. Les Halles, marche gigantesque de nourriture, ont ceci de positif qu'elles constituent un centre de vitalité et de santé. La distribution de nourriture les fait ressembler à un cœur énorme qui donne son sang à la ville ("organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes les veines", VP 631). Cette image est contrebalancée par le paradigme du débordement qui présente la masse de nourriture, amenée de la campagne environnante et amassée en cet endroit comme une eau montante et qui tue. Lorsque Florent visite le maraicher de Mme François, il "renait" au contact de la terre et des légumes du potager. Ces mêmes légumes, moissonnés et transportés vers les Halles le tuent:

"C'était une mer . (.) dans les deux carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés (.) . Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure qui semblait couler dans l' encaissement de la chaussée, pareil à la débauche des pluies d'automne (.) le deluge de choux, de carottes, de navets, recommençait. Les Halles débordaient. Il essaya de sortir de ce flot qui l'atteignait dans sa fuite (.) il était repris par les Halles, le flot le ramenait (.) . La mer continuait à monter. Il l'avait sentie à ses chevilles, puis à son ventre, elle menaçait, à cette heure, de passer par-dessus sa tête. Aveuglé, noyé, les oreilles sonnantes, l'estomac écrasé (.) il demanda grâce" (VP 626-33) (40).

Le magasin du Bonheur donne l'exemple parfait de la circulation commerciale. La clef du succès, la formule grâce à laquelle le nouveau commerce l'emporte sur les petits commerçants est la vitesse de circulation. Tandis que les petites boutiques laissent dormir les marchandises, Mouret accélère la vitesse de circulation. Zola se sert de la métaphore du torrent pour évoquer cette grande vitesse. Les caisses, remplies d'étoffes entrent dans le bâtiment par une glissoire: "un lit de fleuve, où le continuel flot des marchandises roulait avec la voix haute des grandes eaux (.), un ruissellement de caisses et de ballots coulant sous terre, bu par la maison insatiable". Ensuite un "furieux courant de vente (.) traversait la maison". Finalement le "degorgement de marchandises, dont il venait de voir la maison s'engorger, à l'extrémité opposée des sous-sols: l'énorme

courant aboutissait là, sortait par là dans la rue, après avoir depose de l'or au fond des caisses" (BD 708-9). Aux etalages seulement, ce courant se repose, mais c'est pour mieux attirer les clientes. L'exposition calme et profonde des etoffes incite les clientes a s'aventurer dans des achats où elles se noient:

"..comme un ruissellement d'étoffe, une nappe bouillonnée tombant de haut et s'elargissant jusqu'au parquet (.). Puis, venaient des tissus plus forts, (.). et, en bas, ainsi que dans une vasque, dormaient des etoffes lourdes (.). au milieu d'un lit profond de velours (.), creusant avec leurs taches mouvantes un lac immobile (.). Des femmes, pâles de desirs, se penchaient comme pour se voir. Toutes, en face de cette cataracte lâchée, restaient debout, avec la peur sourde d'être prises dans le debordement d'un pareil luxe et avec l'irrésistible envie de s'y jeter et de s'y perdre" (BD 487).

La valorisation du commerce-torrent est double. Zola condamne la nouvelle formule qui rend les clientes victimes d'un mecanisme qui les entraîne et les noie. Il n'apprécie guere l'acceleration insensée d'une circulation qui cause la "nevrose des grands bazars", mais il reconnaît d'autre part que la vie exige une telle vitesse et que la stagnation est la mort (41). Le dilemme que le nouveau commerce pose est, en termes aquatiques, le choix entre les mares, où l'eau croupit, et le torrent qui entraîne et noie. Zola ne choisit pas; l'ambivalence de son attitude se manifeste dans la manière dont il presente le monde commercial comme un courant à la fois vital et mortel. Cette attitude se retrouve de façon identique dans sa description du monde financier.

L'argent vital est un argent qui coule, qui circule. L'argent qu'on soustrait à la circulation fige non seulement l'organisme financier, mais finalement la société dans son ensemble. La fortune domaniale est "la stagnation meme de l'argent, dont nous avons décuplé la valeur, en le jetant dans la circulation (.). rien n'était possible sans l'argent, l'argent liquide qui coule" (A 125-6). Les obligations sont

"..de la matière morte (.). la spéculation, le jeu est le rouage central, le coeur même, dans une vaste affaire comme la nôtre. Oui! il appelle le sang, il le prend partout par petits ruisseaux, l'amasse, le renvoie en fleuves dans tous les sens, établit une enorme circulation d'argent, qui est la vie même des grandes affaires" (A 114-15).

C'est, naturellement, le banquier Saccard qui, en défendant le principe de la circulation vitale, excuse en même temps la spéculation, mais cela n'invalide pas le principe vital en soi.

Saccard explique pourquoi la speculation est indispensable pour tirer le Liban de la "stagnation ou croupit ce pays si riche" (A 63) C'est elle qui mettra en mouvement les grands travaux et le motif, l'aprete au gain peut etre reprehensible, mais il n'en stimule pas moins le developpement social. Le vice de la speculation est indispensable à la construction de la societe; il faut passer par le mal pour arriver au bien: "Si, la-bas, (.), des constructions (.) sortaient du sol, c'est qu'a Paris l'argent pleuvait, pourrissait tout, dans la rage du jeu" (A 224) Le cote positif de la speculaton est rendu par l'image du coeur qui envoie le sang dans tout le corps - image qui rapproche la Bourse, "coeur enorme" (A 23), des Halles -. Le cote negatif est visualise dans le proces de la liquidation. Il montre la circulation de l'argent comme un courant qui entraine et qui noie. La banque creee par Saccard etait "un lac, un ocean d'argent, au milieu duquel, avec un craquement effroyable, tout d'un coup, la maison coulait à pic" (A 221). La catastrophe à laquelle l'entreprise aboutit est decrite comme un naufrage (A 342, 349, 372) (42). La "pluie des millions" est une autre image ambivalente; elle evoque d'une part le geste du semeur. Saccard est convaincu que sa speculation repandra une "pluie d'aumones" (A 53) qui fera "fructifier" (A 55) les oeuvres de charite, mais elle est associee en meme temps à la dissipation et à la destruction. Dans l'idée de Saccard, la "pluie chaude d'écus tombant dru sur les toits de la cite" (C 368) finit par "embraser Paris" (C 390). La pluie de feu inverse la valeur de la pluie fécondante. Elle rappelle la pluie de soufre et de feu qui détruisit Sodome et Gomorrhe; aspect depreciatif qui est renforcé par l'emploi de la meme image pour evoquer l'expansion du vice:

"Le vice, venu de haut, coulait dans les ruisseaux, s'étalait dans les bassins, remontait dans les jets d'eau des jardins, pour retomber sur les toits, en pluie fine et penetrante" (C 435) (43)

6.3.1 le soleil

La description du soleil declenche presque automatiquement la metaphore de la pluie. On trouve dans chaque roman des passages qui associent les rayons de soleil à une "pluie", une "ondee", un "ruissellement", parfois à un "egouttement", une "averse", ou à des "flots". Ces rayons "baignent" "trempent" ou "inondent" la terre; ils se "repandent" en "lac", s'étendent en une "mer":

Le soleil "parut, vermeil, ruisselant sur les pentes, inondant les chemins creux (.), une tiède averse d'or tombait dans l'air pur; et elle (= Flore) ne remuait pas, baignée de cette douceur, au milieu de la vaste campagne" (BH 1253-54).

" dans la pluie de soleil tombant des branches (.) ; au levant, des prairies trempees d' or semblaient le champ de lumiere ou descendait le soleil, et il attendait que le matin prit cetteallee pour couler jusqu'a lui () Serge, charme, restait sur le seuil, avec le desir hesitant de tater du pied ce lac de lumiere" (FM 1333).

L'image de la pluie associe de maniere explicite la lumiere du soleil a la fecondation des champs Cette association evoque, implicitement, l'image de la semence coulant dans les sillons et on ne s'etonne pas de retrouver la metaphore de la pluie dans les descriptions de semailles ("l'ondee vivante de la semence, qui pleuvait sur les sillons ouverts" T 803) Parfois la semence coulant dans les sillons evoque la pluie qui evoque &gfr a son tour les rayons du soleil. Dans les passages ou cela arrive les metaphores de la fertilite, semence, pluie et soleil, s'accumulent

" les semeurs se rapetissaient, se perdaient a l'infini, et elle (= la semence) les enveloppait d'une onde, elle ne semblait etre, tout au loin, que la vibration meme de la lumiere A des lieues, aux quatre points de l'etendue sans borne, la vie de l'ete futur pleuvait dans le soleil" (T 797) (44).

Le soleil/pluie tombant dans la terre/sillon rappelle, au niveau mythique, le mariage du ciel et de la terre, la hierogamie Cet arriere-plan mythique accentue le partage entre la pluie/soleil, principe masculin fertilisateur et la terre, principe feminin.

"Il pleuvait la de larges gouttes de soleil L'astre y triomphait, y prenait la terre nue, la serrait contre l'embrasement de sa poitrine" (FM 1390)

Des relations de similarite et de contiguite lient etroitement l'histoire humaine a l'histoire mythique C'est le cas notamment dans Une Page d'Amour ou l'amour entre Helene et Henri est lie a l'union du ciel et de la ville de Paris:

"..un rayon, dont les rais jaillissaient en pluie de la crevasse d'un nuage, tomba dans le trou vide qu'elle laissait. On en voyait la poussiere d'or filer comme un sable fin, s'elargir en vaste cone, pleuvoir sans relache sur le quartier des Champs-Elysees, qu'elle eclaboussait d'une clarte dansante. Longtemps, cette averse d'etincelles dura, avec son poudrolement continu de fusee. Eh bien! la passion etait fatale, Helene ne se defendait plus. Elle se sentait a bout de force contre son coeur Henri pouvait la prendre, elle s'abandonnait" (PA 906).

N'insistons pas sur la valeur symbolique du cône de lumière traversant la crevasse du nuage et repandant dans le trou vide une pluie d'or qui éclabousse la ville. La hierogamie réalisée, comme nous l'avons vu, les desirs d'Helene dans un phantasme cosmique, à l'arrière-plan duquel se dessine le mythe de Zeus descendant sur Danae sous forme d'une pluie d'or (45).

Bien que le soleil remplisse le plus souvent le rôle masculin de fécondateur, son identité n'est pas toujours masculine. Plusieurs d'heroïnes zoliennes sont comparées au soleil dans des circonstances où elles dominent par leur vitalité des hommes faibles. Albine "allume" Serge "comme un soleil" (FM 1504), Pauline Quenu "semblait chauffer la maison d'un bon coup de soleil, aux rayons duquel il (Chanteau) ne pouvait mourir" (JV 997), Clotilde "apportait du soleil" à Pascal vieux et malade (DP 1064) (46).

On sait qu'à tout moment l'influence bénéfique des bonnes mères peut s'altérer, que la Grande Mère peut se convertir en une Mère Terrible. Dans ces moments-là les rayons de soleil prennent un caractère destructif. Clorinde, au moment de sa victoire sur Rougon, porte une robe resplendissante qui scintille comme "un astre dont la traîne ressemblait à une queue de comète" (ER 332), comparaison qui évoque l'image de la femme phallique. Dans le cas de Nana cette conversion de valeur est la plus évidente. Son sexe "...montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage" (N 1470) (47).

6.3.2 les eaux dormantes

L'eau noire est une eau mortelle. Elle est associée le plus souvent à la nuit tombante. "de grands tas d'ombre emplissaient déjà les creux, tandis qu'une barre, comme un flot d'encre, montait du fond de l'horizon, mangeant les restes de jour" (PA 964), "...les ombrages de la Halle aux vins et du Jardin des plantes faisaient une grande mare, aux eaux stagnantes et moussues, dont la surface verdâtre allait se noyer dans les brumes du ciel" (C 598).

Ce n'est pas par hasard que ces deux passages décrivent des panoramas de Paris. En effet, la métaphore de l'eau mortelle est presque exclusivement associée à la capitale. C'est la métaphore qui, plus que toute autre, matérialise l'angoisse que la ville inspire. L'eau la plus sinistre est à la fois obscure et immobile. Cette image s'impose aux personnes qui, regardant de leurs fenêtres haut placées, se perdent en rêveries devant le panorama des toits de Paris. Pour Florent, les toits des Halles ressemblent à "des lacs morts, des eaux noires, empestées et croupies" (VP 867) (48). Dans L'Oeuvre, l'eau mortelle est un paradigme particulièrement puissant. L'angoisse du peintre Claude se matérialise dans l'image d'une eau obscure et dormante:

" l'ombre avait envahi l'atelier, une ombre violâtre qui pleuvait de la baie vitrée en un melancolique crepuscule, noyant les choses. Il ne voyait plus nettement le parquet, ou les meubles, les toiles, tout ce qui traînait vaguement, semblait se fondre, comme dans l' eau dormante d'une mare" (O 139).

Claude "projette" sa mélancolie sur l'obscurité environnante (le déplacement de ses sentiments se résume dans l'enallage "melancolique crepuscule"). Cependant, cette projection ne dépend pas uniquement de la perspective de Claude Zola reprend la même image dans la description "objective" de la révision générale. Les toiles rejetées s'étendaient

" en mares stagnantes , entre lesquelles on menageait de petits sentiers filant le long des cadres, une inondation, un débordement qui montait, envahissait le Palais de l'Industrie, le submergeait sous le flot trouble de tout ce que l'art peut rouler de médiocrité et de folie!" (O 279-80). (49).

La Seine joue par rapport à Claude le rôle d'une Lorelei ("..le gros bruit triste du courant l'attirait, il en écoutait l'appel, désespéré jusqu'à la mort", O 340) Dès le début du roman, Zola insiste sur le symbolisme mortel de la Seine. "fosse creusée d'un horizon à l'autre" (O 13), le fleuve "roulant des eaux de plomb, encombre de grands corps noirs, de chalands pareils à des baleines mortes, hérissée de grues immobiles, qui allongeaient des bras de potence" (O 26). Si ce symbolisme est un peu lourdement accentué, une description de la Seine à la fin du roman présente de manière plus raffinée les reflets des becs-de-gaz dans l'eau comme un appel séduisant:

"..les grandes queues embrasées vivaient , remuantes à mesure qu'elles s'étalaient, noir et or, d'un continu frissonnement d'écailles (...) Toute la Seine en était allumée comme d'une fête intérieure, d'une féerie mystérieuse et profonde, faisant passer des valses derrière les vitres rougeoyantes du fleuve" (O 339-40) (50).

Le scintillement de l'eau évoque une fête chaude et mystérieuse derrière une vitre, mais il révèle en même temps la nature véritable ("queue" et "écailles") du monstre aquatique. L'image rappelle les vitres d'Au Bonheur dont l'attraction hypnotique sur les clientes aboutit également à l'engloutissement par le monstre.

La métaphore de l'eau est la plus complexe des métaphores élémentaires Elle s'associe à une grande variété de comparés:

foules, champs, marchandises, argent, rayons de soleil et obscurité. La seule qualité que ces comparés ont en commun, qualité en faveur de laquelle ils s'associent à l'eau, c'est qu'ils se composent de masses homogènes et mobiles. L'effet de valorisation est très varié; la métaphore accorde au comparé soit une valeur extrêmement positive, soit extrêmement négative. Le facteur qui décide de cette valeur est la mobilité. Le mouvement rythmique: balancement de la mer, circulation d'objets canalisés (associée à la circulation du sang) est valorisé positivement. L'absence de mouvement (stagnation, croupissement) et les mouvements accélérés (rupture d'écluse, torrent) sont valorisés négativement. La pluie constitue presque toujours une image positive (fertilisation, hierogamie), mais elle s'associe également au gaspillage.

6.4 LE FEU

6.4.1 le feu organique

La majorité des métaphores du feu représentent un phénomène interne, physique: le feu organique. Les théoriciens faisaient autrefois une différence entre le feu extérieur, feu destructif, dévorateur, et le feu organique qui est un feu doux, bénéfique et vital (51). Souvent le feu organique était identifié au principe même de la vie, identification favorisée par le fait que le feu interne ne pouvait être localisé: "... sans aucune localisation, comme la réalisation globale de la vie. La vie sourde n'est que chaleur confuse. C'est ce feu vital qui forme la base de la notion de feu caché, de feu invisible, de feu sans flamme" (Bachelard, op.cit., 129). Seul un feu doux peut fournir l'énergie vitale et guérir les maladies. Un médecin du XVIII^e siècle décrit ainsi le bon feu organique: "J'entends par ce feu, non pas une chaleur violente, tumultueuse, irritante et contre nature, qui brûle au lieu de cuire les humeurs, ainsi que les aliments, mais ce feu doux, modéré, balsamique.." (Bachelard, Feu, 20).

Chez Zola, quelques personnages, et ce ne sont pas par hasard des femmes, possèdent ce feu modéré, balsamique: Denise Baudu brûle d'"une flamme tendre" (PB 441), Pauline Quenu répand "une chaleur de joie, comme une flamme subtile" (JV 1125), Christine rayonne d'une "belle flamme de ménagère" (O 100). Mais de telles qualifications sont rares (52). Le feu organique est le plus souvent, chez Zola, un feu destructeur. Le comparé se compose de plusieurs passions: convoitise, haine, amour, curiosité, spéculation, dont trois se dégagent: le désir meurtrier, l'alcoolisme et surtout la passion amoureuse (53).

Les femmes possèdent en general le feu amoureux, les hommes sont allumés par elles. Lorsque Renee Saccard entreprit une liaison avec Maxime, cet amour lui fournissait une "jouissance enflammée dont les rayons la brûlaient" (C 470), et dans ce feu elle entraîne son amant (54). Le feu amoureux consume les personnages, devore leur chair, les réduit en cendres. Les besoins d'amour "avaient brûlé en elle, la dévorant" (tante Dide, FR 135); "...la chair brûlée de continuels desirs " (Philomene, BH 1061), son visage "ou semblaient s'être éteints ses yeux couleur de cendre", mais où parfois "une flamme se rallumait" (Martine, DP 921, 1045) (55).

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle (jusqu'à Lavoisier pour être précis), les théoriciens du feu croyaient que la combustion organique ne différait pas essentiellement du feu extérieur. Selon eux, le feu sexuel brûlait véritablement, une différence de degré seulement le distinguait du feu du foyer. Bachelard a montré que deux obstacles empêchèrent longtemps une approche scientifique de ce phénomène : l'obstacle "animiste" et l'obstacle "substantialiste". Par le premier il entend la tendance à personnifier le feu, à se le représenter comme un processus de digestion, feu qui "s'alimente", "consume", "devore". Le feu organique chez Zola garde les traces de cette conviction : nous venons de citer l'effet "devorant" que le feu érotique exerce sur Adelaïde Fouque. Le deuxième obstacle est plus important pour notre propos. Selon l'ancienne théorie, le feu est une substance, emmagasinée dans la matière organique et inorganique. Bachelard donne de très beaux exemples de cette conviction, comme celui de l'abbé de Mangin (1749) qui explique que "ce sont surtout les huiles, les bitumes, les gommes, les résines, dans lesquelles Dieu a enfermé le feu, comme dans autant d'étuis, capables de le brider" (Bachelard, op.cit., 114). Chaque matière contient, en principe, des particules de feu "les éléments du Feu se rencontrent partout, ils se trouvent dans l'or qui est le plus solide des corps connus, et dans le vide de Torricelli" (Boerhave, 1752, cité par Bachelard, op.cit., 106). Selon l'ancienne théorie, la concentration des particules dans l'or rend presque impossible la libération du feu; par contre, dans le papier et la paille, ces particules sont dispersées et c'est pourquoi ces matières-là s'allument facilement. Le corps humain ne se soustrait pas à cette loi, comme en témoignent les "combustions spontanées" des ivrognes. Bachelard cite un grand nombre d'exemples de telles combustions qu'il a trouvés dans des travaux scientifiques du XVIIIe siècle. Comme tout le monde croyait à cette époque que la combustion du corps était un phénomène réel, les témoignages en étaient recueillis avec soin et considérés comme des observations scientifiques. Au cours du XIXe siècle, ces histoires "deviennent peu à peu métaphoriques et donnent lieu à des plaisanteries faites sur les mines allumées des ivrognes" (Bachelard, op.cit. 156). Pourtant, Zola présente comme observation nullement métaphorique sa célèbre description

de la combustion spontanée de l'oncle Macquart (DP 1092-98) (56). Après avoir terminé son roman, Zola confiait à Van Santen Kolff qu'il ne croyait pas à l'existence d'une combustion du corps, du moins pas à une combustion totale: "... pour mon compte, je ne crois pas du tout à la combustion spontanée, je veux dire la combustion totale" (57). La réserve à la fin de cette lettre est révélatrice. Si Zola ne croit pas à la combustion totale, cela veut-il dire qu'il croyait à la combustion partielle? L'hésitation montre que Zola n'exclut pas que les tissus d'un corps d'ivrogne, saturés d'alcool, puissent prendre feu. L'hésitation est d'autant plus importante qu'elle met dans une autre optique les innombrables métaphores du feu, associées à l'alcoolisme. Le paradigme principal se trouve dans L'Assommoir. L'eau-de-vie y "emèche" les ivrognes, les "allume", fait "brûler" leurs yeux, "flamber" leurs corps et "flamber comme un brûlot" leurs cheveux. Il faut supposer que ces termes gardaient pour Zola des traces du sens littéral qu'ils avaient au XVIII^e siècle. À la fin du XIX^e siècle, l'ancienne théorie de la combustion spontanée est en train de disparaître, mieux, de se transformer en paradigme métaphorique. Ayant disparue en partie, on peut déjà la considérer comme une métaphore, mais, pour paraphraser Zola "pas totale" (58).

Le feu organique peut être allumé ou attisé par des causes différentes, parmi lesquelles l'attraction sexuelle, l'alcool et le désir meurtrier sont les plus importantes. Ces trois feux communiquent entre eux. Le désir érotique de Séverine, ("le visage en flamme"), contamine Jacques, qu'elle "enflamme" et "brûle" (BH 1197). Jacques ne peut empêcher cette flamme érotique d'allumer son instinct meurtrier (BH 1294-96). Le désir homicide peut être amorcé également par l'alcool. Dans les yeux du Père Bru, "l'alcool flambait, allumait une flamme de meurtre" (AS 557). L'homme étant considéré comme une matière combustible, il importe peu de quel côté on allume le feu, avec cette réserve cependant que la matière combustible la plus dangereuse, la plus explosive, le désir meurtrier, est en même temps la matière la plus profondément cachée. C'est une matière qui ne s'allume pas d'elle-même: l'alcool ou le désir érotique lui servent de détonateur. Une gradation d'intensité distingue donc les feux organiques entre eux. Le feu le plus modéré, le feu vital, peut être activé par l'alcool et la sexualité; ceux-ci à leur tour allument le feu meurtrier. Cette gradation d'intensité correspond à une topologie (le feu meurtrier est plus "profond" que le feu sexuel et le feu alcoolique) (59).

Nous avons vu plus haut que chaque temperament humain cherche non seulement la vie qui lui convient, mais également sa mort. Les sanguins ont une affinité naturelle avec le feu: Saccard voudrait se "jeter" dans la spéculation comme dans un "volcan". Ce complexe d'Empédocle est caractéristique pour les spéculateurs et, jusqu'à un certain point, pour l'Empire entier. Vendeuvres, spéculateur et grand amateur des courses de

chevaux, concretise ce complexe imaginaire. Il est le type du "flambe" (Nana observe "ses yeux clairs, allumes de petites flammes", N 1392). Apres s'etre ruine par un pari insensé il se tue avec ses chevaux, en allumant l'écurie (N 1408) (60).

6 4 2 illumination et feu purifié

La lumière est le produit purifié de la flamme, elle est, pour citer Bachelard, "l'idéalisation du feu". Zola associe la métaphore de la lumière à plusieurs phénomènes spirituels. L'intelligence est un "éclair" (FR 59, 92), l'idée une "illumination brusque" (A 193), la vérité se dévoile en "coup de foudre" (BH 1079), la science repand une "vive lumière qui aveugle" (DP 1022). A propos de l'enquête judiciaire dans La Bête Humaine, Zola élabore cette métaphore en un long paradigme auquel il donne, cependant, une tournure ironique. Le juge d'instruction, Denizet, qui se vantait de sa perspicacité en matière de psychologie criminelle, est "illuminé" à plusieurs reprises par la lumière de la vérité. C'est d'abord le "coup de foudre" (BH 1079), quand il crut avoir trouvé le coupable en Cabuche. Puis, ses soupçons tomberent sur Roubaud et de nouveau "il en reçut le coup de foudre, tout s'illumina (...) la certitude éclatait éblouissante, comme la lumière du soleil" (BH 1310-14). Le juge Camy-Lamotte était le seul à connaître la vérité mais, comme il avait intérêt à la taire, il félicite Denizet de ses trouvailles: "Vous seul avez vu clair" (BH 1317) (61).

La lumière réfère également à la pureté morale des personnages. D'abord, le feu purificateur détruit leurs péchés. "La tentation s'était éteinte, ainsi qu'un incendie désormais inutile à la purification de cette chair" (FM 1510). Ensuite, le feu purificateur transforme le mal en lumière. "ce sont les impuretés elles-mêmes qui, en s'aneantissant, donnent la lumière pure. Le mal est l'aliment du bien" (62). Ce processus de sublimation se trouve à la base du Reve. Angelique transforme en lumière la "flamme héréditaire rallumée en elle" (R 910). "la lumière semblait sortir de sa face amincie, ou l'âme brûlait" (R 958), "elle triomphait, dans une flambee de tous les feux héréditaires que l'on croyait morts" (BH 966). A la fin de sa vie, Angelique a entièrement vaincu la tare héréditaire. L'illumination la rapproche des saints. "Ses cheveux d'or la nimbaient d'une aureole, (...) la joie (...) rayonnait de toute sa personne (...) en elle (...) la clarté se faisait" (R 983-85) (63).

6 4 3 le feu alchimique

La société sous le Second Empire se développe de manière explosive. D'importantes transformations changent le monde industriel, financier et urbain. Dans l'esprit de Zola ces

changements sont intimement liées à la déchéance morale: les vices sont le produit du luxe qui est à son tour le produit des changements sociaux. La forge et l'alambic résument en quelques images simples cet ensemble de transformations. Pour bien saisir le sens profond du feu transformateur, il faut prendre en considération la place centrale qu'il occupait dans l'alchimie. Mircea Eliade, dans une étude intitulée Forgerons et Alchimistes (64) explique pourquoi les deux "maîtres du feu" ont été entourés, dans toutes les sociétés archaïques, d'une vénération sacrée. Dans l'esprit de l'homme archaïque, le métal est un produit organique qui pousse dans le ventre de la terre de la même façon que l'embryon humain croît dans le ventre maternel. La foudre représente, dans cette pensée, l'acte générateur par lequel le ciel fertilise la terre et "conçoit" le métal. Ce métal doit mûrir longuement avant d'être mis au monde par la Terre-Mère. Or le métallurgiste qui descend dans la terre pour y prendre les minéraux, arrache une matière vivante qui n'a pas encore atteint son terme; il intervient dans l'embryologie tellurique. La métallurgie prend donc un caractère "obstétrique": "en accélérant la maturation on provoquait l'expulsion de l'embryon (...) opération obstétrique avant-terme équivalent d'un avortement" (op.cit. 79). Dans la pensée archaïque, la terre cède sa fonction de matrice à la forge, raison pour laquelle cet instrument fut associé à une matrice et la métallurgie à une activité obstétrique (65). Mais, différence importante, le feu de la forge accélère les fonctions naturelles. Le feu est "le moyen de 'faire plus vite', et aussi de faire autre chose que ce qui existait déjà" (op.cit. 81). Le forgeron et plus tard l'alchimiste font plus vite et mieux que la nature, et cette capacité explique le pouvoir magique dont ces deux maîtres du feu furent investis. Souvent, les mythes les identifiaient à des personnages prestigieux: Jésus ou le diable. Ce pouvoir magique explique les rites d'initiation entourant les métiers de forgeron et d'alchimiste, les actes rituels accompagnant l'ouverture d'une mine, l'interprétation de la fusion des métaux comme une union sexuelle, entourée de tabous sexuels (66).

Zola s'est servi souvent d'images empruntées à l'alchimie pour décrire certaines situations. C'est le cas, par exemple, des travaux du docteur Pascal. David Baguley qui a étudié le motif de l'alchimie dans Le Docteur Pascal, cite un passage de l'ébauche et une note du plan définitif où Zola désigne son héros comme l'"alchimiste moderne" et sa recherche comme l'"alchimie du XIXe siècle". Cette dernière métaphore se retrouve dans la version définitive du roman. Pascal s'y écrie: "je tremble à la pensée de mon alchimie du vingtième siècle" (DP 1084). De plus, le combat de Pascal contre la mort, sa recherche d'un liquide qui ferait "rajeunir" se rattachent à l'idéal de l'elixir vitae (souvent identifié à la pierre philosophale), poursuivi par les alchimistes (67). Mais l'idéalisme de Pascal est une exception. Quand Zola fait ailleurs allusion à l'alchimie, il évoque un maître du feu

perverti, témoin le rêve favori du banquier Saccard qui est de fondre et de transformer en or la ville entière de Paris:

"..les maisons semblèrent flamber et se fondre comme un lingot d'or dans un creuset (.). Ah! cette fois, tout va brûler! Vois-tu?.. On dirait que le quartier bout dans l'alambic de quelque chimiste (.) plus d'un quartier va fondre, et il restera de l' or aux doigts des gens qui chaufferont et remueront la cuve" (C 388).

Saccard "...n'était plus qu'un faiseur d'argent, qui jétait à la fonte les choses et les êtres pour en tirer de l'argent" (A 221).

La présentation de Saccard contient des réminiscences des deux maîtres du feu, l'alchimiste et le forgeron. Renée le

"voyait dans la forge , dans les éclats du métal rougi, la chair brûlée, haletant, tapant toujours, soulevant des marteaux vingt fois trop lourds pour ses bras (.); il la (= Renée) tordait dans les flammes de sa forge, se servant d'elle, ainsi que d'un métal précieux, pour dorer le fer de ses mains" (C 574-75).

L'alchimiste et le spéculateur rêvent tous deux de transformer la matière en or, mais l'analogie reste en défaut sur un point essentiel. L'alchimiste vise la perfection de la matière, "en termes chrétiens, sa rédemption" (Eliade, op.cit. 114). L'or est pour lui le résultat d'un procès de sublimation au cours duquel les éléments terrestres et impurs sont séparés des éléments sublimes. Ses expériences sont une pratique spirituelle dont l'idéal, l'or, ne représente rien moins que l'immortalité (68). Le spéculateur de Zola est, au contraire, un alchimiste pervers. Sa pratique a pour but de monnayer la matière en fusion, de la transformer en un or qu'il dilapidera ensuite. Si Saccard réussit à produire de l'or c'est dans le but de le "brûler". La fortune qu'il gagnait "brûlait en plein Paris comme un feu de joie colossal" (C 435). Ce sont des "feux d'artifice, où les millions montaient en fusée" (C 436). La forge et l'alambic ont pour but de liquéfier et de brûler les fortunes. Aussi les lieux où l'on gaspille les fortunes sont-ils représentés comme des forges: l'hôtel de Nana avait "comme un éclat de forge. Ses continuels désirs y flambaient, un petit souffle de ses lèvres changeait l'or en une cendre fine que le vent balayait à chaque heure" (N 1432) (69). Le magasin d'Au Bonheur "flamb(e) au fond des ténèbres, comme une forge colossale" pourvue d'une "chambre de chauffe géante" où l'on "enfourne les clientes (BD 597, 414, 402) (70).

La combustion des choses et des hommes dans un feu de luxe détourne la forge de son but sacré: parfaire la création. La forge/matrice est convertie en une machine de destruction, changement qui rejoint la conversion, présentée plus haut, de la Grande Mere en une Mere Terrible.

- 1) Gaston Bachelard, L'Eau et les Rêves, Corti, Paris, 1957 (1942), p.5.
- 2) -> VP 679,695,812. Quenu, fondue en larmes 646,890.
- 3) -> PA 848, 873, 904, 906, 907, 934, 936, 948, 1003, 1062. Jeanne Grandjean obéit aux mêmes lois matérielles que sa mère, cependant la mollesse est provoquée, chez elle, par un apitoiement sur soi-même comme le feu l'est par la jalousie. Elle se venge sur sa mère par une "glace de rancune" (1075) et un "froid de pierre" (1034). Son feu jaloux 943-44, 961, 963, 1061; sa dureté 927, 936, 962.
- 4) -> N 1121, 1144, 1208, 1209, 1224, 1244, 1279, 1282 1459. -> FR 116. Dans L'Oeuvre, Zola développe le paradigme de la boue par rapport à l'art classique et romantique: "Ah! nous y trempons tous, dans la sauce romantique. Notre jeunesse y a trop barboté, nous en sommes barbouillés jusqu'au menton" (O 48). Et à propos des toiles académiques: "l'histoire, le genre, le paysage, trempez ensemble au fond du même cambois de la convention. Une médiocrité uniforme suintait des oeuvres, la salissure boueuse du ton qui les caractérisait, etc." (O 131-32). Ce paradigme des matières pâteuses (qui englobe également les sculptures de "saindoux") est associé à l'obscurité et au renfermé. C'est un paradigme complexe dont le sens extrêmement dépréciatif s'oppose à l'art du "plein air". Les produits de celui-ci sont caractérisés par les métaphores de la clarté, du printemps, de l'aube et du soleil. "C'était comme une fenêtre brusquement ouverte dans la vieille cuisine au bitume, dans les jus recuits de la tradition, et le soleil entraît, et les murs riaient de cette matinée de printemps! La note claire de son tableau (...) éclatait parmi les autres. N'était-ce pas l'aube attendue, un jour nouveau qui se levait pour l'art?" (O 130). -> 124, 203, 205, 296-97, 351-52, 357.
- 5) -> ER 66, 113, 132. Le feu intérieur de Clorinde: 118, 149, 155, 340. Le feu caché de Faujas: CP 908, 1141, 1174, son extérieur froid et dur: CP 931, 1157, 1172. La comtesse Muffat, d'une "froideur dévot" (N 1148), trahit sa passion par de "grands yeux de flamme" (N 1150). Octave Mouret s'échauffe uniquement pour ses affaires: BD 458, 459. Il réussit à exploiter des femmes qui le laissent parfaitement froid: BD 468, 721, 748, 772, 777. Mme de Boves: BD 698-99.
- 6) La chaleur d'Octave 76, 264, 279; refroidissement 171, 181. Berthe 240, 283. Marie Pichon 73. Mme Hédouin 48, 89, 166, 172-73. Mme Duveyrier 81, 82, 350, 356.
- 7) Bachelard, L'Air et les Songes, Paris, 1943, p. 17.
- 8) -> O 182-83, 283, Bongrand 87.
- 9) Rougon 52, 201, 236, 327, 344.
- 10) -> A 57, 276

- 11) -> 414, 488
- 12) -> 642, 643, 671, 685, 727, 755, 778. Les trous 638, 673, 677, 699. Mouret (CP) vit l'angoisse comme une descente dans la terre CP 1192, CP 16.
- 13) -> CP 992, 1009, 1063, 1074.
- 14) La mélancolie de Lazare, JV 1014, 1056, 1008, 1059, humeur noire 883, 1030, rouler dans l'abîme 941, 974, 993, 1000. Ce même phénomène chez d'autres personnages 820, 893, 944, 949, 1042, 1046, 1073. -> G 1137, 1142, 1151, 1162, 1235, 1459 D 415, 486-7, 533, 565-66.
- 15) Bachelard, L'Eau et les Rêves, Paris, Corti, 1956.
- 16) FR 209: "desir de se coucher ensemble dans la terre"; CP 1005 "enfouissement" dans le "cercle étroit" de l'égoïsme; CP 1116: "enfermement" dans une "étroite" solitude; 1198; BD 577 "glisser sur la pente" de la faillite; JV 882, 928, 953 honnêteté qui "s'émiette", 928 881 dettes comme des "trous"; 876, 877, 878, 883 la faillite comme "gouffre".
- 17) De même, l'aristocratie incarnée chez les Muffat, était "un coin de société qui craquait et s'effondrait" (N 1271-> 1424). -> PB 365, 374.
- 18) -> A 202, 222, 240 260, 308, 351, 356. Dans Nana, Vandeuves, parieur acharné, voit s'écrouler sa fortune considérable: "l'échafaudage de son crédit, les hautes apparences que gardait son existence minée par-dessous, comme vidée par le désordre et la dette, s'abîmaient dans une ruine retentissante" (N 1392-3,-> 1406).
- 19) -> G 1461, 1201.
- 20) ER 288, 363 (les bases du gouvernement), 136, 290, 358. Rougon comme édifice 326, 345. PB 87. BD 451. T 684. BH 1125, 1316.
- 21) -> A 15, 282-86.
- 22) "Cité idéale de leur rêve" (G 1328), "Ouvrage de reconstruction que j'ai rêvé (...). Elle est là, sur le papier" (A 285-6); bâtiment délabré G 1440, 1513, 1256, 1278; cité idéale, inspirée des idées utopistes de Lasalle, Proudhon, Fourier G1340; 1292, 1328, 1339, 1417, 1474.
- 23) -> D 754; DP 925. 938, 949. Dans CP 1074, la politique locale est présentée comme un édifice. BH 1311, 1313, 1318 enquête comme échafaudage qui tient debout et s'effondre ensuite. -> FM 1357, 1361, 1362, 1378, 1379, 1380 les bois comme cathédrale; BD 768, 770, 783, 790 les constructions d'étoffes. D 690 le bois comme édifice.
- 24) -> A 112, 135, 267, 321; BD la concurrence entre les employés 679, 726.
- 25) -> DP 1212, 1328; PB 219, la bourgeoisie était un "obstacle sur le chemin de la révolution (...) elle barrait l'avenir"; O 219, 227 l'éloignement entre Christine et Claude; T 737. La métaphore du dédale: VP 411, G 1157, 1484, 1563; O 15, 280; BH 1042; D 552; 628, 698.

- 26) Eclabousser FR 51; N 1263; PB 272; A 221, 391, 350; DP 999 Couvrir de fange ou de boue FM 1307, 1417; A 212, DP 1075 Barbouiller AS 605, 705, BH 1116. Taches PB 290. Salir PB 307; BH 1319; DP 998.
- 27) Mikhaïl Bakhtine, L'Oeuvre de François Rabelais, Gallimard, 1970, p 30. Autres metaphores appartenant a ce paradigme. barbouiller (6 exemples), barboter (3), boue, boueux (60), crasse, encrasser, decrasser (14), crotte, crotter, decrotter (6), fange (4), malpropre (3), ordure (28), patauger (5), sale, saleté, salir, salissure (47), souiller (3), tache, tacher, entacher (15), vase (7).
- 28) G. Bachelard, L'Air, pp. 15, 147.
- 29) -> R 856, 57, 914, 952, 983.
- 30) Soulevement de Maurice D 408, 869, 774, 869 Le vent qui l'emporte 751, 873. => Galopade, III.1. Le Moi et le Ca.
- 31) Nombre d'exemples: paradigme du vent: vent (coup de vent) 85; tempete (tempeter) 100; ouragan 25; souffler 142. Paradigme de l'orage: orage 56; tonner 68; foudre (foudroyer) 138; éclair 26. Un compare interessant du vent est le commercage, surtout dans BH 1157, 1137, 1255. Les compares des deux paradigmes se composent en majorite de mouvements de foule, de la violence de la guerre, du bruit des trains. Quelques phenomenes individuels s'y ajoutent. Pour le paradigme du vent ce sont la colere et une certaine allure brusque d'entrer en "coup de vent". Pour le paradigme de l'orage, foudroyer designe la mort et le sommeil; la foudre peut designer la passion ou une idee soudaine, l'éclair une idee ou un souvenir soudains; l'orage refere quelquefois à la colère. Le verbe souffler prend deux sens metaphoriques. Il s'associe au vent et prend alors le sens negatif que nous venons de presenter, mais il peut prendre egalement le sens de souffle = pneuma. Alors il designe le phenomène positif du "souffle de vie", ou "souffle d'amour". L'origine de ce sens positif remonte à la medecine grecque. Dans le systeme d'Hippocrate, le souffle etait le principe meme de la vie. -> FR 27, 31, 32, 161, 240.
- 32) -> G 1441, 1422, 1455, 1583.
- 33) Henri Mitterand, "L'Ideologie du Mythe dans Germinal", p.89.
- 34) G 1348, 1376, 1410-12, 1416, 1421-22, 1425, 1446, 1504, 1582.
- 35) Aujourd'hui la metaphore de la foudre appliquee à l'armee allemande connote facilement le terme de Blitzkrieg. Ce sens supplementaire ne jouait pas a l'époque, le mot était seulement mis en usage au cours de la première guerre mondiale. L'armée prussienne, armée de l'air D 432, 508, 539, 577, 579, 599, 618, 633-34-35, 648-49-50, 660, 678, 690. Les quelques metaphores aquatiques presentent l'armee prussienne comme une eau noire qui se repand invisible pendant la nuit 422, 571, 797. La Lison, surtout pendant la

nuit, évoque également l'orage: coup de foudre (9 exemples), tempête (5), ouragan (3), foudre (7), éclair (5), tonnerre (13). Passages ou deux ou plusieurs exemples se concentrent. BH 1029, 1031, 1044, 1136, 1200, 1297, 1230, 1240, 1248, 1250, 1273, 1293. Les deux allusions à une "queue de comète" et "queue d'astre" (BH 1163, 1166), donnent à la locomotive un trait phallique qui, ajoutée au caractère féminin de la Lison, produit l'image d'une femme phallique.

- 36) Rappelons que le "spleen" est étymologiquement lié à la mélancolie (le grec "splēn" qui signifie 'rate', est l'organe qui, selon les anciens, produisait la bile noire (= melancolos)). -> JV 820, 893, 944, 949, 1042, 1046, 1073, G 1137, 1142, 1151, 1162, 1235, 1459; D 415, 486-87, 533, 565-66 Cf. également nos remarques sur l'accablement et l'écrasement, => 5.2.2. le bercement, note 56.
- 37) PA 916 : "...les têtes moutonnantes, que la houle du cantique agitait" . -> ER 86, 95-96 N 1110 spectacle de théâtre. R 988 "souffle d'admiration fit onduler les têtes". O 134, 214, 285-86, 300, 306-7. A 310.
- 38 -> AS 372, 409, 766 BD 491, 492, 500, 627, 6313, 765, 767, 770, 797, 799. A 22.
- 39) -> FM 1327-28, 1370-71, 1471, 1501. Albine, avant de mourir remplit sa chambre de fleurs dont la surabondance est décrite en termes aquatiques: les fleurs "coulent", "pleuvent", "inondent", tombent en "averses", s'étendent en "mares" (FM 1514-15). La description d'Albine morte, "flottant" à la dérive d'un courant de fleurs évoque l'image d'Ophélie. -> C 387-88-90 l'océan des toits de Paris. ER 177; G 1210, 1235, 1251-52, 1418, 1422, T 368-69, 372, 396. BH 1167-69 les champs sous la neige, train comme paquebot, 1176-78 la catastrophe comme naufrage.
- 40) L'image centrale du Ventre est le débordement. Débordement de marchandises (603, 612, 620, 623, 638, 733, 761), mais également et par une sympathie entre l'homme et son milieu, débordement de marchands. Quenu déborde dans sa chemise (639, 880, 891); sa charcuterie est un "monde noyé dans la graisse. La graisse débordait" (682). La Meuhudin a une "taille débordante, la tête rejetée en arrière par la force de la gorge et le flot montant de la graisse" (VP 714).
- 41) -> BD 422, 493, 661, 662, 676. Dans quelques passages, le nouveau commerce est représenté comme un courant qui emporte tout (575) et dans lequel le petit commerce sombre (756) Dans DP l'image du torrent représente parfois la vie: DP 944, 1016; torrent de la vie emportant l'homme: 1019, 1922-23, 1219.
- 42) L'argent comme source ou fleuve A 367, 418, 420, 437, 463, 587. L'argent comme pluie A 16, 31, 50, 88, 89, 91, 98, 111, 127, 176, 216, 218, 225, 284, 293.

- 43) Genese 19 -> C 372, 387, 388, 391, 574, 587 La pluie d'argent valorisee positivement R 986
- 44) Baisers et caresses tombant en gouttes, pluie ou averses FM 1406 1481; ER 117 Par antithese, virilite sechee FM 1465, 1585.
- 45) La passion Henri/Helene est associee egalement a des metaphores du feu Le soleil "incendie" Paris, ses "flammes brulent dans son coeur" (PA 907) Cette image est particulierement elaboree pp 908-09 Le coucher du soleil transforme Paris en un bucher enorme et "Helene est baignee par ces flammes" -> 912, 923, 925
- 46) -> FM 1342, 1345, 1478 DP 1051, 1054, 1078.
- 47) N 1405, 1476, 1485 Le roman se termine par la description du cadavre de Nana Sa tete partiellement decomposee est couronnee de cheveux comme une "flamme de soleil" Dans La Debacle la destruction de Paris evoque egalement la metaphore du soleil destructeur

Ajoutons quelques remarques sur la metaphore de la lune Le roman de la lune est Le Reve La purete, la blancheur, l'amour humain d'Angelique pour Felicien, sublime dans l'amour de Dieu, tout cela explique l'importance symbolique de la lune dans ce roman, importance qui equivaut a celle du soleil dans la majorite des autres romans La lune etend un "lac de rayons", elle "baigne" les arbres d'une "ondee" lumineuse", "d'une limpidite de cristal", de sorte que les plantes ressemblent a des "fontaines ruisselantes" dans un "lac mystique" (872, 873, 894, 927. -> FR 25, 163, 249). La lune repand une lumiere spirituelle et le contraste avec le soleil apparait dans un passage de Nana Normalement, la lumiere du soleil est associee a l'or, celle de la lune a l'argent, mais au cours d'une idylle nocturne entre Nana et Georges, la lune repand une lumiere d'or. "une lune ronde eclairait la campagne d'une nappe d'or" (N 1238). Cette association semble illogique, mais elle s'explique par le fait que la lune connote la purete, tandis que l'or connote la pluie, le soleil et la fertilite aux yeux des amoureux, tout ce qui reluit est or

Une remarque finale sur la metaphore de la source: quelquefois cette metaphore est associee a la lumiere du soleil. "la source blanche de la lumiere Il s'y baignait" (FM 1320, -> 1469, PA 1088), mais la source refere egalement au pouvoir, aux informations et a l'argent (ER 297, CP 921, DP 719). Son compare le plus frequent est la force vitale. Pascal parle de "la vie, dont la source meme, le jaillissement semble devoir a jamais nous echapper" (DP 946). Par antithese, la mort est une source epuisee: "Charles etait mort sans une secousse, epuise comme une source dont toute l'eau s'est ecoulee" (DP 1104) Parfois la metaphore du debordement prend dans le contexte de la source la valeur positive d'un "debordement de la vie" (FM 1474) -> PA 918, 919, 921. A 396.

- 48) Toits/eau VP 713, 867-68. -> PA 1031, BD 717. Bachelard a consacré une étude à l'eau mortelle dans L'Eau et les Reves (le complexe de Poe). Il met la mort aquatique en relation avec la considération d'Hippocrate que tout ce qui meurt est réduit en eau. Il est curieux de constater que pour Bachelard lui-même, l'image de Paris/océan est une image positive, tranquillisante: "...mon divan est une barque perdue sur les flots; le sifflement subit, c'est le vent dans les voiles" (Bachelard, Espace, p.43). Apparemment, Bachelard n'échappe pas à la loi de la valorisation personnelle qu'il a lui-même établie.
- 49) Gaston Bachelard établit un rapport explicite entre la mélancolie et l'eau. Il observe que pour l'esprit mélancolique, l'eau est "du malheur dissous". Pour lui l'eau est "l'élément mélancolique par excellence, ou mieux, en employant une expression de Huysmans, l'eau est l'élément mélancolisant" (L'Eau et les Reves).
- 50) O 26. la Seine évoque le rougissement d'une fournaise. La même image se retrouve dans PA 969. -> O 152, 261, 354, 357. La métaphore populaire "couler" résume la mort aquatique et rappelle la pensée d'Hippocrate selon laquelle toute mort est un "devenir hydrique".
- 51) Gaston Bachelard, La Psychanalyse du Feu, Paris, 1949 (1937)
- 52) Feu vital: "flamme de jeunesse" (DP 935) "étincelle de vie" (DP 1090); "les vieux manquent de flamme". Avec des jeunes, les choses se rallument. Ils ont le feu au corps, c'est naturel" (BD 603).
- 53) Le paradigme se compose des termes suivants: allumer (rallumer) 191 exemples, ardent (ardeur) 227 exemples, brasier 3, braise 34, brûler (brûlure, brûlot) 366, chaud (chauffer, chauffage, chaudière) 76, émecher 2, étincelle 15, flamme (flamber, flamboyer) 392, feu 110 Les termes de ce paradigme sont employés indifféremment pour chaque comparé. La métaphore de l'ardeur s'applique à des phénomènes sublimes: convictions, foi, prières, mais également aux passions. Par antithèse: éteindre 102, cendre 43.
- 54) -> C 311, 352, 470, 489, 491, 572, 597.
- 55) Adelaïde FR 134, 297. Philomène, BH 1226. Martine, DP 922, 1115, 1148, 1173. Autres feux érotiques: Silvere/Miette FR 165-67, 169-70, 193, 198, 207, 209, 217. Mme Lerat AS 714, 720, 553, 632. N 1127-30, 1290. BD Jouve 553-54. La speculation est une passion sexuelle détournée. La baronne de Sandorff travestit sa passion réelle pour le jeu en une passion amoureuse "...le mépris secret qu'elle tenait l'homme, venait de se montrer en une lassitude blême, sur son visage de fausse passionnée, que l'espoir du jeu seul enflammait" (A 122) Le vocabulaire normalement réservé à l'amour est transposé au jeu. La baronne est une femme "enfervée,

- "conquise" au jeu (A 272). Le cas est comparable à la vente qui dégage une rage érotique chez des femmes par ailleurs insensibles à l'amour. (=> 4 2.5. la reification). -> A 29, 121, 208, 262; C 371, 374 Sidonie Rougon la femme est "morte" en elle, seules les affaires la font s'enflammer.
- 56) Bachelard. "Il donne à penser que Zola a construit son image de la science avec ses reveries les plus naïves", Feu, 158
 - 57) DP 1655-56 (notes), réponse à Van Santen Kolff qui lui avait signalé des cas de combustion spontanée dans Jacob Faithful de Marryat et Bleak House de Dickens.
 - 58) Pour les métaphores du feu voir les lemmes "allumer", "brûler", "feu", "flammes". Concentrations dans L'Assommoir, mais également dans La Fortune, FR 128: Gervaise comme bébé, déjà "brûlant" d'ivresse. PB 39-41, 121, 125, 191, 301. l'oncle Bachelard.
 - 59) Autres comparés du feu: la convoitise PA 828, 894, 1086 (la mère Fétu); BD 900; CP 1092 (Trouche). L'exaltation G 1361, 1477, 1473 (l'abbé socialiste). La haine G 1163, 1333, 1426, 1485 (Etienne Lantier); BH 1026, 1028, 1040, 1043 (Jacques Lantier). La rancune (l'"étincelle jaune") AS 652, 548 (Virginie). La spéculation C 368, 408, 419, 574 (Saccard). Le vice N 1161 (Georges Hugon).
 - 60) O 88, à propos des jeunes artistes: "Quel désir! se perdre, se consumer dans ce brasier qu'ils allumaient".
 - 61) -> BH 1072, 1079, 1082, 1093, 1104, 1121, 1200. La vérité comme lumière R 923, D 453, D 732.
 - 62) Gaston Bachelard, La Flamme d'une Chandelle, Paris, P.U.F., 1961, p.30.
 - 63) Angelique R 897, 899, 946, 962. L'illumination d'Angelique est associée aux paradigmes des ailes, de la lune, de l'ivoire, de la neige/glace (-> R 819, 825, 942) et des minéraux blancs: le marbre (978) et l'argent (825). Helene/sainte PA 810, 820, 823, 830. Le feu qui détruit Paris lors de la Commune est qualifié explicitement de feu purificateur (D 874, 875, 881, 907). La passion de Pascal pour sa nièce est excusée par un renversement de métaphores que Zola réserve normalement à la passion pernicieuse. "Ce ne fut pas une chute, la vie glorieuse les soulevait" (DP 1061). Leur passion est une "lumière" (DP 1061), le vent qui les agite est "un vent sacré" (DP 1054).
 - 64) Eliade, Forgerons et Alchimistes, Paris, Flammarion, 1956. Cf. également Bachelard, La Terre/Volonté, le chapitre sur les forgerons: "le forgeron est une image de la volonté" (156).
 - 65) Le néerlandais "moederkoek" garde une réminiscence de cette identification; le terme représente le ventre maternel comme un four dans lequel le bébé est "cuit".
 - 66) Eliade, op.cit., Chap 5.
 - 67) David Baguley, "Du Naturalisme au Mythe: L'Alchimie du Docteur Pascal", dans Les Cahiers Naturalistes 48, 1974, pp.141-163.

- 68) Jung qui a étudié les expériences alchimiques d'un point de vue psychologique, interprète la recherche de l'or comme le processus d'individuation, comme l'intégration du Je. Voir également Bachelard, *Air*, 298.
- 69) Nana met "en feu" ses amants et la société (N 1113). Elle dévore tout comme un grand feu, "brûlait la terre où elle posait son petit pied" (N 1455). L'hôtel Muffat est également détruit par le feu. C'est le feu du vice, "incendie" ou l'honneur "brûle" (N 1429).
- 70) -> BD 414 La vente est un feu (477, 483, 542) qui allume et brûle les clientes (425, 466)
- La serre, dans la mesure où elle accélère, grâce au feu, un processus naturel, est également une variante du creuset. Saccard est non seulement alchimiste et forgeron, mais également constructeur de serres. "Il eût proposé sans rire de mettre Paris sous une immense cloche, pour le changer en serre chaude" (C 419). Les serres en feu C 356-57, 458, 487-88, seve en poison C 355, 357-58, 488. Dans *La Faute* se trouvent des passages analogues. Les endroits surchauffés du jardin changent les plantes en reptiles et leur seve en poison FM 1328, 1389, 1394, 1424. BD 437, 779 vendeuses: "lait tourné". Le poison est également associé à la spéculation (A 185), au désir meurtrier qui change le sang en poison (BH 1019) et au socialisme (G 1290).

Nous avons dégagé, dans les chapitres précédents, le système que constituent, dans leur ensemble, les métaphores des Rougon-Macquart. Nous nous sommes servis de deux concepts linguistiques, paradigme et syntagme, pour caractériser les qualités formelles de ce système. Le paradigme rend compte des rapports que les métaphores d'une même isotopie entretiennent entre elles. Le syntagme décrit la tension entre le comparant (le 'foyer' métaphorique) et le comparé. Nous avons indiqué le rapport qui relie ces deux termes par le terme d'interaction.

Zola choisit ses métaphores parmi un nombre restreint de domaines: la figure de la Grande Mère, le règne animal et végétal, certains phénomènes sociaux et physiques et les quatre matières élémentaires. Pour rendre compte du système nous sommes partis du comparant (perspective paradigmatique), tout en spécifiant chaque fois le rapport entre comparant et comparé (perspective syntagmatique).

Les métaphores sociales se divisent en figures qui surestiment ou sous-estiment la vie sociale sous le Second Empire. Les premières exagèrent l'extérieur hypocrite, les secondes exposent la vérité qui se cache sous la couche trompeuse. Les figures de la surestimation associent les valeurs de la bourgeoisie, l'argent et la femme, à des cultes divers: le comptoir devient un autel, le coffre-fort un dieu; la femme prend les traits d'une idole pour qui on immole des victimes. Les figures de la sous-estimation révèlent la nature véritable du règne. Les entreprises financières sont identifiées à des combats, les débats politiques à des corps-à-corps. En général, les métaphores sociales jouent sur l'opposition entre l'être et le paraître, c'est pourquoi les métaphores du théâtre et du démasqué occupent une place prépondérante.

Les métaphores corporelles réfèrent en majorité à des phénomènes sociaux. La fièvre désigne certains déreglements sociaux (la "fièvre de la spéculation", la "fièvre des grands bazars"). Deux séries de métaphores sont associées au stade sadique-anal. La métaphore excrémentielle exprime la 'pulsion d'emprise', c'est-à-dire le penchant à pétrir, rendre malléable et maîtrisable la réalité. La métaphore cannibale traduit en termes de déchirement et d'avalage la dissipation des "viveurs". La métaphore du bercement exprime le désir de mourir ou, ce qui revient au même, de retourner dans la Terre-Mère.

L'homme-machine connaît deux variantes distinctes. L'une s'inspire de l'horloge, mécanique dont les mouvements réguliers et automatiques sont garantis par le ressort ou le poids. C'est une mécanique qui se détraque et qui traduit la fragilité du corps humain et l'angoisse de la mort. L'image de l'homme-chaudière s'inspire de la machine à vapeur. C'est une image dynamique qui réfère au procès de refoulement-déroulement, souvent décrit par Zola.

Les métaphores élémentaires réfèrent à un ensemble complexe de phénomènes sociaux. Les métaphores de la terre évoquent en général la réduction de constructions sociales à une matière primaire: ruine ou boue. Nombre d'entreprises commerciales, financières ou politiques sont représentées comme des bâtiments qui s'écroulent, sols qui s'ouvrent ou matières solides qui fondent. La réduction à la boue est un acte destructif, mais qui prépare en même temps le terreau dans lequel la nouvelle société germera.

L'air est un élément défavorable. S'élever dans l'air veut dire se détacher d'une réalité que Zola associe à la terre. L'idéalisme socialiste est caractérisé comme un tel phénomène qui, détaché du réalisme, plane dans l'air. Deux complexes socio-pathologiques, le soulèvement et l'exaltation (à prendre littéralement), résument dans des images extrêmement dépréciatives le sort d'un peuple qui perd le contact vital avec la terre.

L'image de l'eau est ambivalente. Elle est positive quand son cours régulier la fait ressembler à la circulation du sang. Les foules et les marchandises, coulant comme une eau régulière sont donc des phénomènes vitaux. Mais le plus souvent l'eau est un élément qui stagne ou qui, battu par l'orage, se déchaîne, brise les écluses et entraîne des victimes. Les foules en révolte et les produits qui noient le marché comptent parmi ces eaux mortelles.

Une partie considérable des métaphores du feu remonte à la croyance au feu organique. Ces métaphores représentent les pulsions érotiques, le désir de tuer et l'alcoolisme comme autant de foyers corporels qui, lorsqu'ils entrent en communication, se combinent en un feu destructeur. Une deuxième catégorie de métaphores remonte aux expériences des alchimistes. Elle réfère à la spéculation et représente les quartiers de la ville comme une matière brute que l'alchimiste introduit dans son alambic afin de la changer en or. Le spéculateur est un alchimiste qui nie la valeur spirituelle de l'or et qui s'en sert pour payer ses plaisirs.

Les domaines que nous venons de résumer ont en commun qu'ils réfèrent en majorité à des phénomènes culturels. Les métaphores dont ils se composent valorisent négativement ces phénomènes.

Elle s'opposent aux métaphores qui ont pour comparé des phénomènes naturels et qui marquent ces phénomènes d'une valeur positive. Cette opposition détermine le sens principal des métaphores. Elle se manifeste dans la figure centrale de la Grande Mère, archétype qui remonte aux religions pré-historiques et dont l'élément central est la Grande Rondeur, le ventre cosmique et lieu d'origine de toute vie. La Grande Mère s'identifie à la terre; elle est une déesse chthonienne, mais son influence s'étend sur plusieurs phénomènes voisins: la mer et les rivières, les arbres et le soleil. Pourtant, ces derniers phénomènes sont doubles. L'arbre de vie est décrit en même temps comme une femme en couches et comme le père de la forêt, le soleil, bien qu'il prenne parfois l'identité féminine, est identifié le plus souvent à un père générateur qui, de ses rayons, féconde la Terre-Mère. Le partage entre le soleil/père et la terre/mère repose sur le mythe de l'hiérogamie, c'est-à-dire le mythe du mariage entre le ciel et la terre.

L'archétype de la Grande Mère se greffe sur quelques phénomènes sociaux, associés traditionnellement à la figure maternelle: la ville, l'église et la chambre. Mais ces objets présentent une autre ambivalence. Le village, l'église de la campagne et les petits espaces dominés par la femme (les boudoirs), sont associés à la figure de la Bonne Mère. Par contre, la ville de Paris, Notre-Dame et les immeubles urbains se transforment en monstres dévorateurs, tout en gardant leur caractère féminin. La Bonne Mère, transplantée dans le domaine de la culture, se transforme en une Mère Terrible et cette 'conversion' constitue le point cardinal du récit mythique.

Le début de ce récit affirme que l'homme est un être né de la terre, qu'il est "autochthone". Son sort est identique à celui des plantes qui s'enracinent comme lui dans la terre maternelle. Les équivalences qui se dessinent se résument terre : plante = mère : bébé = milieu : homme.

Deux séries majeures de métaphores se dégagent. 1. la terre est une mère. Elle met au monde l'homme qui, devenu adulte, devient son amant. La mort retransforme l'homme en un fœtus; son enterrement est un retour dans la terre-matrice. 2. l'homme est une plante. Conception et naissance correspondent aux semailles et à l'éclosion du blé. L'homme adulte s'enracine dans la terre, d'où il tire la sève, substance vitale et équivalent du lait maternel. Lorsqu'il meurt, son corps est enterré comme un grain de blé dans l'attente de la renaissance future.

La description du milieu urbain présente l'inversion de ce modèle. La ville et les centres industriels, commerciaux et politiques gardent les caractéristiques de la Grande Mère. Ils entourent l'homme d'une présence maternelle comme le faisaient les champs, les arbres et la mer, mais cette présence le menace. C'est une Mère Terrible qui l'empoisonne, le saisit et le déchire. L'image d'un monstre chthonien se greffe sur les descriptions des usines, des magasins et des banques. Souvent, ces

monstres prennent l'aspect d'une machine à vapeur dont les membres correspondent à des organes de prehension et de déchirement, tandis que l'organe central, la chaudière, correspond au ventre cosmique de la Mère Terrible. Le double paradigme du monstre-machine domine la présentation de tous les centres sociaux importants. Les Halles sont un ventre énorme et mécanique, destiné à la digestion d'un peuple, le magasin d'Au Bonheur des Dames hypnotise les clientes, les saisit et les broie à la caisse; la banque est un organisme dont le coffre-fort equivaut à un ventre insatiable, et la mine du Voreux s'identifie à un monstre chthonien yeux hypnotisants, respiration pénible, gueule dévorante, gosier et boyaux.

Nous avons distingué la machine en tant que métaphore, des machines véritables. Les machines prennent une place considérable dans l'œuvre de Zola et les métaphores les présentent de nouveau comme des monstres chthoniens: l'alambic du père Colombe prend les traits d'un ventre de sorcière dont l'alcool equivaut à un lait pervers. La Lison, locomotive/protagoniste de La Bête humaine est décrite au début du roman comme une femme puissante et docile, qui par la suite se métamorphose en un monstre dangereux. Zola voue un intérêt particulier à la chaudière, matrice incandescente dont l'ouverture, la "gueule de four", menace de saisir et de brûler le conducteur. La Lison est un exemple parfait du phénomène de la conversion. La locomotive/Bonne Mère se métamorphose en une Mère Terrible et cette transformation est d'autant plus effective qu'elle se greffe sur l'objet qui est considéré universellement comme l'emblème du progrès industriel.

Les métaphores évoquent la lutte du héros solaire contre le monstre. Les héros solaires: Florent (Le Ventre), Étienne Lantier (Germinal), Gervaise (L'Assommoir) et Jacques Lantier (La Bête humaine) engagent le combat avec le monstre mais ils échouent. Florent est englouti par le Ventre des Halles, Étienne par celui du Voreux, Gervaise est écrasée par l'alambic et Jacques est broyé sous les roues de la locomotive.

La deuxième série d'équivalences identifie la vie humaine à celle d'une plante. Les métaphores expliquent le sort de l'homme moderne comme le résultat d'une métamorphose qui change son essence végétale en une essence animale. Jadis, le contact avec la terre garantissait l'accès à la sève, et donc à la vie et à la santé, mais le milieu social a perverti ce rapport. L'homme moderne plonge ses racines dans les tapis des salons d'où il tire le poison qui le fait dégénérer.

L'animalité représente les rapports sociaux viciés. La domestication exprime le sort collectif et misérable des victimes de l'époque. Elle oppose les animaux domestiques (troupeau de boeufs, chiens, chevaux) au maître/vacher qui abuse d'eux. Les images de la chasse mettent un accent sur la phase finale de celle-ci, la curée. Le butin est tantôt la république morte, tantôt la ville de Paris. Les animaux prédateurs sont les profiteurs de

l'époque; ils se divisent en carnassiers (chiens de la meute, loups, fauves de toute sorte) et tueurs sournois (rats, araignées, serpents). Enfin, la bête humaine désigne le conflit entre le moi conscient et les pulsions incontrôlées, réunies sous le nom du ça. La serre joue un rôle important dans la métamorphose de la plante en animal. Elle accélère le rythme naturel des plantes et cause ainsi la transformation fatale.

Les métaphores projettent dans les Rougon-Macquart une histoire mythique qui se divise en trois phases successives. Dans un passé paradisiaque l'homme vivait comme une plante près de sa Terre-Mère. Le présent du Second Empire a troublé cette symbiose heureuse: le développement d'une société urbaine a fait perdre à l'homme sa nature végétale et l'a finalement transformé en animal. L'avenir promet une régénération qui rendra à l'homme sa nature végétale par un contact renouvelé avec la terre. Cette histoire mythiques'oppose à la thématique des romans qui est essentiellement a-historique.

Les métaphores elles-mêmes sont également soumises à un procès historique. Nous avons vu que leur origine repose sur des croyances souvent archaïques. Les rapports d'analogie que nous avons identifiés comme des métaphores étaient considérés jadis comme des réalités. Pour l'homme primitif, la "terre-mère" était un terme littéral. De même, le lien intime qui mêlait son sort à celui des plantes était conçu comme un rapport d'identité, non pas d'analogie. Pour Zola les choses sont différentes. Si Sandoz (L'Oeuvre) prononce un hymne à la terre dans lequel il vénère celle-ci comme sa mère, s'il s'écrie dans le même hymne que les arbres sont ses frères, ces exclamations ont perdu leur sens littéral. L'histoire a déplacé la frontière entre le littéral et le métaphorique.

Le lecteur actuel de Zola hésite entre trois attitudes de lecture. Il peut essayer d'entrer dans la pensée de l'homme primitif pour qui chaque analogie désigne une réalité. Une telle perspective consisterait à prendre littéralement chaque figure et à nier la dimension métaphorique de l'oeuvre. La deuxième perspective situe le lecteur à l'époque de Zola. C'est l'attitude que nous avons, en général, adoptée dans notre étude. Il faut bien la distinguer de l'attitude de lecture actuelle. Les termes que nous considérons aujourd'hui comme des métaphores n'étaient pas nécessairement des métaphores pour Zola. Les théories de l'hérédité, de la dégénérescence, des tempéraments représentaient pour Zola des vérités scientifiques, tandis qu'elles ont perdu aujourd'hui toute crédibilité scientifique. Nous considérons leurs concepts clefs (la "fêlure", l'"épuisement de la race" et la distinction entre les types du "bilieux", du

"melancolique", du "sanguin" et du "nerveux") comme des metaphores. Nous avons adopte cette attitude actuelle uniquement quand le terme en question interferait avec des paradigmes qui etaient du temps de Zola déjà des metaphores.

Le systeme d'oppositions et d'equivalences qui se degage des metaphores peut etre resume dans la serie d'equations suivantes : nature . societe = Bonne Mere . Mere Terrible = regne vegetal : regne animal = generation : degenerescence. Cette serie represente un systeme de valeurs qui est proche de celui defendu par le romantisme. Cette affiliation a ceci d'interessant que Zola fut pendant toute sa vie un ennemi declare des romantiques. Il defendait les principes scientifiques du naturalisme en leur opposant les "chimeres" du romantisme. Pourtant c'est à ce meme romantisme qu'il emprunte les valeurs sousjacentes a son oeuvre.

Mais Zola n'est pas un romantique, malgré l'influence evidente qu'il subit de ce mouvement. Il est un homme de son époque et le systeme metaphorique doit etre rapproche d'un probleme que ni lui, ni ses contemporains n'ont pu resoudre savoir l'antagonisme entre l'optimisme fonde sur la confiance au progres et l'angoisse de la decadence qui lui fait pendant. Ces deux sentiments contraires ont profondement marque la pensee de Zola et de ses contemporains. C'est un dilemme qui domine le climat spirituel de la deuxième moitié du XIXe siecle(1). L'idée de progrès naît de l'application d'une serie de decouvertes scientifiques dans l'industrie. La machine à vapeur est utilisee dès la fin du XVIIIe siècle dans l'industrie de textile et au début du XIXe siecle dans les transports: les locomotives deviennent les emblemes du progrès industriel. La mecanisation de l'industrie qui s'amorce au debut du siècle prend un essor explosif pendant le Second Empire. Au debut de l'Empire il y a 7200 machines à vapeur donnant une force motrice de 90000 chevaux-vapeur. A la fin, 24727 machines a vapeur donnent une force de 305000 chevaux-vapeur. "C'est vraiment a cette époque, constate G. Pradalié, qu'a lieu, en France, la Revolution industrielle" (2) Developpement revolutionnaire également des transports. Au debut du regne de Napoleon III, la France possede 3600 km de chemins de fer, exploites par 18 petites compagnies. Le gouvernement organise energiquement la construction de nouvelles lignes: de 1852 a 1856 les grandes voies sont achevees et en 1870 le reseau comprend 23500 km. C'est de cette époque également que datent les grandes compagnies maritimes: La Compagnie Paquebot est fondée en 1857, la Société Generale des Transports Maritimes en 1865. Des developpements importants changent le domaine de la finance. C'est l'époque des sociétés anonymes, des banques, de la spéculation, transformations qui procedent de la volonte deliberee du gouvernement imperial. Autour de l'Empereur on trouve les

frères Pereire qui seront les créateurs du Crédit Mobilier et quelques banquiers juifs comme Fould. Rothschild devient le symbole de ce progrès: "Un homme de Dieu, un délégué providentiel des multitudes" (3). Enfin il y a les découvertes dans le domaine de la science. Taine, Bernard, Renan et Pasteur sont les représentants d'une génération de positivistes. Pasteur découvre que beaucoup de maladies épidémiques sont causées par des microbes. Il ouvre de nombreux laboratoires qu'il nomme les "temples de l'avenir". Renan formule dans L'Avenir de la Science l'idéal d' "organiser scientifiquement l'humanité" et en 1865 Claude Bernard publie son Introduction à la Médecine Expérimentale. Zola développe sa méthode romanesque dans la confiance à cet idéal scientifique. Il se réclame explicitement de la médecine expérimentale pour formuler, dans son Roman expérimental, le besoin d'une littérature calquée sur les sciences exactes. Il ne cache pas son enthousiasme pour le progrès amené par la mécanisation industrielle. Lors d'une visite à l'exposition universelle de 1878, il décrit ainsi la galerie des machines du pavillon français: "un monde de leviers, de roues de toutes formes et de toutes grandeurs. Depuis les métiers à imprimer, à tisser et à filer jusqu'aux machines utilisées dans les mines et dans la métallurgie, depuis les machines à coudre jusqu'aux machines agricoles, c'est toute une chaîne de bras d'acier et de bronze, c'est toute une forêt d'arbres vivants; un grondement assourdissant, ininterrompu, remplit la galerie. Les roues tournent, la terre tremble, on se sent dans le tourbillon du travail humain. Je ne connais pas de promenade plus émouvante que de parcourir cette galerie. On y est peu à peu saisi d'un enthousiasme qui vous tire les larmes des yeux" (4).

En contraste avec la confiance au progrès illimité se dessine la crainte de la décadence (5). Quelques effets négatifs de la révolution industrielle semblent justifier le pessimisme exprimé par les critiques du progrès. Seuls les bourgeois ont profité de la "Fête impériale"; les ouvriers en ont été pratiquement exclus. La révolution industrielle a créé un prolétariat qui croupit dans des taudis. Les femmes et les enfants sont forcés de travailler hors du foyer et la vie familiale s'en trouve détruite. L'opposition entre cette vie misérable et la richesse des bourgeois est encore accrue par la réorganisation de Paris. Haussmann construit les grands boulevards et bâtit de nouveaux immeubles. Les ouvriers ne peuvent payer le loyer trop élevé et sont rejetés dans la banlieue (6). Le renouvellement divise donc la ville en un centre riche, occupé par les bourgeois, et une banlieue populaire qui entoure le centre comme un cordon pauvre. Le progrès prend des connotations infernales et c'est surtout la paupérisation des ouvriers qui inspire la pensée que le progrès est en vérité un "progrès à rebours" (7). Ces phénomènes sociaux semblent confirmer l'idée, suggérée depuis le début du siècle, que le peuple tombe en décadence. De nombreux écrivains établissent un parallèle entre la France actuelle et la

decadence latine. Ce pessimisme se developpe en une thematique litteraire dans l'oeuvre de Baudelaire, Gautier et Huysmans (8). Zola se montre lui aussi mefiant vis-a-vis du progres. "Nous sommes, affirme-t-il, malades de progres, d'industrie, de science, nous vivons dans la fièvre". Il reconnaît avoir un penchant pour les oeuvres litteraires "decadentes": "Mon gout, si l'on veut, est deprave, j'aime les ragouts litteraires fortement epices, les oeuvres de decadence ou une sorte de sensibilite malade remplace la sante plantureuse des epoques classiques" (9). On constate que Zola, prend vis-a-vis du progres une position ambivalente et meme contradictoire. D'une part, champion litteraire du positivisme, il developpe une methode litteraire scientifique qui doit lui permettre d'analyser la vie sociale et de contribuer ainsi au progres. D'autre part, pessimiste, il craint que le progres tant applaudi ne manque son but et ne se revele comme un progres a rebours. Cette ambivalence caracterise son oeuvre romanesque. L'objectif des Rougon-Macquart est de donner une description objective de la societe sous le Second Empire, mais cette objectivite est contestee par les metaphores. Elles s'organisent en un systeme qui condamne le progres industriel et preche le retour a la vie pre-industrielle.

- 1) Voir notamment "Fortschrittsglaube und Dekadenz 1800-1880", congrès tenu à Siegen, du 3 au 5 septembre 1984. Nous référons en particulier à la contribution de W. Drost: "Du Progres a rebours. Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Frankreich", fondée sur la these d'une "wechselseitigen Gegenläufigkeit von Fortschritt und Dekadenz in ein und derselben geschichtlichen Phase". Les actes de ce congrès vont paraître. Michel Decaudin avait signalé l'interdependance des deux mouvements: "Une certaine idee de la decadence occidentale affleure dans le dix-neuvieme siecle, en contre-courant de la reference quasi universelle au progrès humain". Michel Decaudin, "Définir la Decadence", cité par Drost.
- 2) Georges Pradalié, Le Second Empire, Paris, PUF, 1957.
- 3) Dans La Revue de Paris, 1853, cite par Drost, op.cit.
- 4) Emile Zola, "Lettres de Paris, L'ouverture de l'exposition universelle", publié en russe dans Le Messager de l'Europe, juin 1878. La version retraduite se trouve dans les Oeuvres Completes, XIV, pp.351-52. Quelques expressions: "grondement assourdissant", "la terre tremble" font preuve d'un respect mêlé d'angoisse, mais la description dans son ensemble traduit l'optimisme de Zola vis-à-vis des machines. On s'étonne de voir surgir des métaphores qui humanisent la machine et meme lui donnent un aspect végétal: "bras d'acier et de bronze", "tourbillon de travail humain", "forêt d'arbres vivants". On cherchera en vain de telles metaphores dans les Rougon-Macquart. Les machines y prennent invariablement les traits de monstres qui entrent en conflit avec l'homme.
- 5) Quelques oeuvres importantes sur la conscience de la decadence en France au XIXe siècle: A.E. Carter, The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900. Toronto, 1958 et Koenraad W. Swart, The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France, La Haye, 1964.
- 6) "La transformation de Paris ayant fait refluer forcément la population laborieuse vers les extremités on a fait de la capitale deux villes: une riche, une pauvre. Celle-ci entourant l'autre. La classe malaisée est comme un immense cordon enserrant la classe aisée..", témoignage contemporain, cite par Pradalié, op.cit. p.71.
- 7) Cette expression servait de titre à une chanson composée par Boissy, un adepte de Saint-Simon. Les publicistes de l'époque interprétaient la situation misérable des ouvriers comme une preuve de la decadence du peuple. Raudot, contemporain de Zola exprime ainsi sa crainte: "L'accroissement des grandes villes, et notamment de Paris,

le développement immense du système industriel, l'agglomération des ouvriers dans les grands travaux publics (...) un travail sédentaire et abrutissant, la débauche précoce ont tellement dégradé les races que c'est à peine si chaque année on peut trouver le nombre d'hommes valides nécessaires au recrutement", cité dans Drost, op.cit.

- 8) Sur la décadence littéraire consulter Noël Richard, Le Mouvement décadent, Paris, 1968; François Livi, J.K.Huysmans. A Rebours et l'Esprit décadent, Paris, 1972; Erwin Koppen, Dekadenter Wagnerismus, Berlin, 1973; Michel Lemaire, Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé, Paris, 1978.
- 9) "Mes Haines", in Oeuvres Complètes, X, p.71

Dans un passage devenu celebre, Roman Jakobson elargit le sens d'origine restreint de "metaphore" et de metonymie de maniere a englober l'opposition fondamentale entre la litterature romantique et realiste

"La primaute du procede metaphorique dans les ecoles romantiques et symbolistes a ete maintes fois souligne mais on n'a pas encore suffisamment compris que c'est la predominance de la metonymie qui gouverne et definit effectivement le courant litteraire qu'on appelle realiste, qui appartient a une periode intermediaire entre le declin du romantisme et la naissance du symbolisme et qui s'oppose a l'un comme a l'autre. Suivant la voie des relations de contiguite, l'auteur realiste opere des digressions metonymiques de l'intrigue a l'atmosphere et des personnages au cadre spatio-temporel" (1)

En general, les etudes recentes consacrees au realisme appuient la remarque de Jakobson. Michel Le Guern elabore l'idee dans sa Semantique de la metaphore et de la metonymie et Philippe Hamon, dans une etude detaillee portant sur le realisme constate que la description fonctionne comme un "ensemble metonymiquement homogene"(2). Il fait peu de doute que les relations de contiguite determinent ce qu'on appelle generalement "l'ecriture realiste" et qu'il faut rendre compte de leur fonctionnement si l'on veut etablir le code litteraire de la periode en question. Ce rapport intime entre realisme et metonymie n'exclut pas l'emploi de procedes metaphoriques. La prose d'Emile Zola se caracterise en partie par des metaphores qui s'opposent au cote realiste du cycle romanesque. En etudiant de plus pres l'ensemble curieux et ambivalent des metaphores metonymiques, nous verrons que les limites entre les deux concepts rhetoriques s'estompent et que cet estompement menace egalement la distinction entre les ecritures realiste et romantique (3). En general les 'figures mixtes' obeissent a la regle "qui s'assemble se ressemble", c'est-a-dire que le rapport de contiguite (metonymique) se double facilement d'un rapport d'analogie (metaphorique) (4). L'homme a tendance a ressembler au milieu qui l'entoure, inversement le milieu se transforme sous l'influence de l'homme. Trois rapports sont a distinguer.

1. Le personnage est decrit a l'aide de metaphores empruntees a son milieu;

2. Le milieu est decrit a l'aide de metaphores empruntees au personnage,

3. Personnage et milieu sont décrits à l'aide de métaphores empruntées à leurs domaines respectifs.

I. LE PERSONNAGE RESSEMBLE AU MILIEU

Qu'est-ce qu'un milieu? Zola entend par ce terme les conditions qui déterminent l'homme et parmi lesquelles il faut distinguer entre conditions sociales et conditions naturelles.

Un lien intime rattache l'homme aux conditions naturelles. Zola ne cesse d'y insister le long de son cycle romanesque: il décrit les paysans des Garrigues comme des plantes de cette région "...ces Artaud, c'est comme ces ronces qui mangent les rocs, ici (...) Ca cramponne, ça vit quand même" (FM 1237). On constate comment le rapport d'analogie (les Artaud sont comme les ronces qui se cramponnent aux rocs) se double d'un rapport de contiguïté spatiale (les Artaud sont, comme les ronces, un produit typique de la région). Zola fonde ce double rapport sur l'idée que l'homme est déterminé par son milieu au point d'en être en quelque sorte genre (les Artaud sont "une race née du sol") La figure mixte rend visible cette dépendance Les pêcheurs de Bonneville "vivaient de la mer, fort mal, colles à leur rocher avec un entêtement stupide de mollusques" (JV 810), Mme François (Le Ventre) est saine comme les légumes de son potager, Serge et Cadine (La Faute) fleurissent comme les arbres de leur jardin (5). Chaque fois le rapport spatial entre l'homme et son milieu est confirmé par un rapport d'analogie.

Mais le sens de "milieu" s'étend loin au-delà de l'acception restreinte d'un milieu naturel. Il réfère à une variété de conditions sociales que Zola décrit en toute leur diversité Les figures métaphorico-metonymiques soulignent l'influence que ce milieu exerce sur l'homme. Dans L'Argent les personnages ont tendance à calquer leur conduite sur la circulation des titres financiers La baronne Sandorff "paie" de son amour les informations concernant la spéculation. Lorsque Maxime la voit sortir de chez son père il demande ironiquement à celui-ci: "Ca commence, ton affaire? tu touches tes primes?" (A 123). De la même façon, les blanchisseuses dans L'Assommoir se comparent aux objets qui les entourent. Pendant le fameux dîner de Gervaise "Clemence n'avalait pas une cuillerée de fraises, sans dire qu'elle donnait un coup de fer, Mme Lerat prétendait que le fromage blanc sentait l'amidou" (AS 584); lorsque Clemence se sent malade elle se plaint d'avoir "la tête et le ventre comme bourres de chiffons" (AS 504), le jour entre dans l'escalier "pareil à un bout d'étoffe jaune déroule à terre" (AS 517) et les laveuses prennent tout leur temps pour "étaler le linge sale" (AS 637) du quartier Les personnages empruntent à leurs habitudes

professionnelles l'image qu'ils se font de leur monde et d'eux-mêmes (6). Il est intéressant de noter que le narrateur choisit souvent ses métaphores dans le monde professionnel de ses personnages. Il se sert d'une image de la blanchisserie pour décrire l'accident qui survient à Coupeau:

"Et il tomba. Son corps décrivit une courbe molle, tourna deux fois sur lui-même, vint d'écraser au milieu de la rue avec le coup sourd d'un paquet de linge jete de haut" (AS 482).

Il décrit en termes picturaux la promenade du peintre Claude à travers Paris:

"..la silhouette des tours pointues du Palais de Justice, charbonnées durement sur le vide"

"..le vieux Pont-Neuf, avec la tache d'encre de sa statue" (O 103-4).

De cette manière il rapproche son point de vue de celui du personnage (7).

Dans les exemples que nous venons de donner certains traits du milieu sont transmis sur le personnage. Signalons l'importance des odeurs dans ce processus de transmission. L'essence d'un milieu se s'"évapore" sous forme d'un parfum qui prend insensiblement possession d'un personnage. Lorsque Renée, fille d'une famille bourgeoise respectable, tombe dans un milieu de viveurs, sa perversion s'accomplit au moment où, accoudée à la fenêtre d'un café louche, elle contemple les boulevards deserts:

"Les hontes qui avaient trainé là, desirs d'une minute, offres faites à voix basse, noces d'une nuit payées à l'avance, s'évaporaient, flottaient en une buée lourde que roulaient les souffles matinaux. Penchée sur l'ombre, elle respira ce silence frissonnant, cette senteur d'alcove, comme un encouragement qui lui venait d'en bas, comme une assurance de honte partagée et acceptée par une ville complice" (C 457-8).

De façon analogue, Florent est envahi par l'atmosphère des Halles quand il s'attarde dans la cuisine de la charcuterie:

"Une plénitude emplissait Florent; il était comme pénétré par cette odeur de la cuisine, qui le nourrissait de toute la nourriture dont l'air était chargé; il glissait à la lachete heureuse de cette digestion continue du milieu gras où il vivait depuis quinze jours. C'était, à fleur de peau, mille

chatouillements de graisse naissante, un lent envahissement de l'être entier, une douceur molle et boutiquière" (VP 695).

Détail curieux, cette odeur s'attache aux vêtements ou à la peau du personnage:

"La brusque entrée de Du Poizat et de M. Kahn avait soufflé, dans le grand calme du salon, tout un orage, ils semblaient avoir apporté sur eux, entre les plis de leurs vêtements, une odeur d'opposition" (ER 137);

"... rapportant entre les plis de ses jupes les odeurs indéfinissables des milieux qu'elle (=Clorinde) venait de traverser" (ER 298-99);

"Une défaillance mélancolique la prenait au souvenir de certains coins intimes, au parfum persistant des eaux de toilette, à cette odeur spéciale de la maison entière, qu'elle avait gardée dans la peau comme un regret" (T 520) (8).

Quel est l'effet principal de ce premier type de figure? Nous avons vu que Jakobson associe la métaphore au romantisme, mais il n'est aucune question de romantisme dans les exemples que nous venons d'étudier. Au contraire. Les exemples authentifient l'une des thèses principales du naturalisme à savoir que l'homme est déterminé par son milieu.

II. LE MILIEU RESSEMBLE AU PERSONNAGE

On ne peut pas en dire autant du deuxième type qui repose sur l'influence que l'homme exerce sur son milieu. Fraser a décrit en détail ce qu'il appelle la "magie contagieuse", fondée sur la "loi du contact" et qui concerne avant tout la croyance selon laquelle l'essence d'un personnage passe à chacun de ses parties, à ses possessions, en général à tout ce qui entre en contact avec lui (9). Les Rougon-Macquart fournissent suffisamment d'exemples de cette conviction. Mme Caroline

"traversait les pièces, de son pas solide et superbe, avec la gaieté toujours inattendue de ses cheveux blancs, envolés autour de son jeune visage" (A 65).

Le collier de perles porté par Clotilde "faisait comme partie de sa pudeur, il était de sa chair" (DP 1217); la chemise de Nana semble faire partie de sa personne vivante, raison pour laquelle son amant Georges

"se roulait la-dedans, heureux de la finesse du linge, de ce vetement lache qui sentait bon, et ou il croyait retrouver un peu de la vie tie de Nana" (N 1237) (10).

La "magie contagieuse", ou l'on aura reconnu le principe du déplacement métonymique, se combine presque toujours avec le principe metaphorique, fonde sur la "loi de la similarite" (11). Surtout les femmes possèdent le pouvoir de transmettre leur influence sur le milieu qui les entoure. Elles animent de leur personnalite les espaces (chambres ou boudoirs) où elles regnent (=> 2.2.4. villes, eglises, chambres):

"..les dentelles d'or encadrant les panneaux, etaient comme des flammes legeres, des chevelures rousses denouees, couvrant a demi la grande nudite de la piece, dont elles rehaussaient la paleur voluptueuse" (N 1462).

Il y a également quelques hommes forts qui imposent leur personnalite aux chambres qu'ils habitent, par exemple l'abbé Faujas: "La piece etait comme ce diable d'homme, muette, froide, polie, impenetrable" (CP 926-7). La chambre de M. Camy-Lamotte, le juge dans La Bete humaine, est aussi severe que son proprietaire, mais elle laisse soupçonner une grace cachee:

"C'etait un grand cabinet de travail, avec des meubles noirs, garni d'un tapis epais, de portieres lourdes, si severe et si clos, que pas un bruit du dehors n'y penetrerait. Pourtant, il y avait des fleurs, des roses pâles, dans une corbeille de bronze. Et cela indiquait comme une grace cachee, un gout de la vie aimable, derriere cette severite. Le maitre de la maison etait debout, tres correctement serré dans sa redingote, severe lui aussi", (BH 1110).

L'intérieur du cabinet predit les reactions du possesseur: Camy-Lamotte fait l'impression severe, mais il se montrera sensible aux charmes de Severine.

Les odeurs jouent de nouveau un rôle mediateur entre le personnage et le milieu, mais l'influence va cette fois en sens inverse. La chambre de Florent (Le Ventre) est impregnee d'un parfum qui garde le souvenir de la fille qui y a habite avant lui:

"..de toute la pièce (...) ne montait qu'une odeur de bêtise naïve, une odeur de grosse fille puerile. Et il etait heureux de cette purete des rideaux, de cet enfantillage des boites dorees et de la Clef des songes, de cette coquetterie maladroite qui tachait les murs. Cela le rafraichissait, le ramenait à des rêves de jeunesse" (VP 713).

Il en va de même de la chambre occupée jadis par Clotilde:

"Sous le haut plafond, par la pièce frissonnante, flottaient toujours une pure odeur de jeunesse, une infinie douceur d'amour, dont il (=Pascal) était enveloppé comme d'une caresse fidèle, et réconforté" (DP 1174) (12).

Les maisons reflètent souvent le caractère de leur possesseur (=> 2.2.4. villes, églises, chambres). L'hôtel Saccard donne le portrait de son propriétaire:

"..cette grande bâtisse, neuve encore et toute blafarde, avait la face blême, l'importance riche et sotte d'une parvenue, avec son lourd chapeau d'ardoises, ses rampes dorées, son ruissellement de sculptures" (C 332).

Elle s'oppose à la maison sévère de son beau-père, M. Béraud:

"..ce qui augmentait encore la nudité austère de la façade, c'était l'absence absolue de persiennes et de jalousies, le soleil ne venant en aucune saison sur ces pierres pâles et mélancoliques. Cette façade, avec son air vénérable, sa sévérité bourgeoise, dormait solennellement dans le recueillement du quartier" (C 400).

À la limite, le transfert métaphorico-métonymique affecte un espace large, campagne ou ville, mais cette influence provient souvent d'un effet de focalisation. La description des Garrigues comme une Cybèle révèle moins les caractéristiques du paysage que les désirs de l'abbé Mouret qui l'observe:

"La nuit, cette campagne ardente prenait un étrange voutrement de passion. Elle dormait, débraillée, déhanchée, tordue, les membres écartés, tandis que de gros soupirs tièdes s'exhalaient d'elle, des arômes puissants de dormeuse en sueur. On eût dit quelque forte Cybèle tombée sur l'échine, la gorge en avant, le ventre sous la lune, saoule des ardeurs du soleil, et rêvant encore de fécondation. Au loin, le long de ce grand corps, l'abbé Mouret suivait des yeux le chemin des Olivettes, un mince ruban pâle qui s'allongeait comme le lacet flottant d'un corset" (FM 1308).

Le choix de cette métaphore filée s'explique par la présence de l'abbé dont les désirs refoulés sont projetés sur la campagne: sa présence ajoute à la métaphore un rapport de métonymie.

Souvent les métaphores insérées dans les vues panoramiques proviennent d'une telle perspective intermédiaire. On se rappelle les tableaux de Paris dans Une Page d'Amour qui sont colorés par la perspective d'Hélène Grandjean.

Les exemples que nous venons d'étudier s'accordent mal à la théorie naturaliste. Ils n'authentifient pas la thèse selon laquelle le milieu détermine l'homme; c'est l'homme qui, au contraire, détermine son milieu. L'homme "se mêle aux choses, les anime par la vibration nerveuse de son émotion" (13). Cette correspondance est caractéristique de la littérature romantique et en effet bon nombre de descriptions naturalistes ne diffèrent pas essentiellement des descriptions de Bernardin de Saint Pierre ou de Chateaubriand.

III. LE PERSONNAGE ET LE MILIEU SE RESSEMBLENT

Le dernier rapport implique la réciprocité des relations entre homme et milieu. On trouve des métaphores "réciproques" dans tous les romans, mais leur présence est particulièrement forte dans Le Ventre de Paris. Cadine, vendeuse de bouquets de fleurs:

"..avait une haleine de jasmin . Elle était un bouquet tiède et vivant",

inversement

"Ses bouquets gardaient ses méchantes humeurs et ses attendrissements, il y en avait de herisses, de terribles, qui ne decoleraient pas dans leur cornet chiffonne, il y en avait d'autres, paisibles, amoureux, souriant au fond de leur collerette propre" (VP 768-770).

Nous avons déjà discuté les descriptions de la terre en termes d'une femme qui correspondent à celles des paysannes en termes de la terre (=> 2.2.1. autochthonie) et l'évocation d'un groupe d'arbres mitrillés comme des soldats qui tombent à côté de soldats, tués raides comme des arbres. Un groupe nombreux de métaphores réciproques concerne la description de charmes féminins en termes d'étoffes, une "peau de satin", des épaules "d'un luisant de soie", un menton comme "du velours rose". Inversement, les étoffes d'Au Bonheur évoquent des nudités de femme:

"Toutes les pâleurs laiteuses d'un corps adoré se retrouvaient là, depuis le velours des reins, jusqu'à la soie fine des cuisses et au satin luisant de la gorge" (BD 784) (14).

L'emploi de ces metaphores cree ce que Zola appelle quelque part une "complicite affectueuse" entre le personnage et son milieu (DP 1068).

Les figures reciproques fonctionnent souvent comme une sorte d'echo qui renvoie au personnage ses propres sentiments:

"De tout l'horizon connu et aimé, de la Chevrotte, des saules, des herbes, la jeune fille entendait ses rêves qui lui revenaient, les espoirs, les désirs, ce qu'elle avait mis d'elle dans les choses, a les voir chaque jour, et que les choses lui renvoyaient" (R 905).

"C'était en elle un ebranlement, une stupeur, qui la tenait debout devant les choses. Jamais elle n'aurait cru qu'une pareille angoisse put tomber de ce plafond, dont elle connaissait chaque tache" (JV 1042).

Zola se sert souvent de ce procede pour suggerer que le milieu determine les actes de ses personnages. C'est un procede à deux etapes. d'abord le personnage transmet ses sentiments a son milieu, ensuite le milieu les lui renvoie. Renee (La Curee) eprouve des sentiments incestueux pour Maxime. Les plantes de la serre sont contaminees par sa passion subite: les lianes "pendaient de lassitude, se nouaient dans un spasme d'amour, se cherchaient, s'enroulaient, comme pour le rut d'une foule. C'était le rut immense de la serre". Plus tard, c'est en apparence la serre qui les entraine dans sa chute: "Maxime et Renee, les sens fausses, se sentaient emportés dans ces noces puissantes de la terre" (C 487). La scene aboutit a la reciprocite totale entre les plantes et Renée:

"Ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine quelques heures, et qui renaissent sans cesse, pareilles aux levres meurtries et insatiables d'une Messaline geante" (C 489).

On trouve des passages analogues dans La Faute où Serge et Albine se laissent conduire par le jardin du Paradou et dans Le Docteur Pascal où Pascal et Clotilde se laissent convaincre par la nature de s'aimer (15). Aux moments clefs de l'histoire Zola suggère que ses personnages, lorsqu'ils cèdent à leur passion, obeissent en fait aux contraintes de leur milieu.

L'écriture de Zola s'ecarte sur un point essentiel du rapport entre metonymie et realisme, établi par Jakobson. Elle se caracterise par l'emploi frequent de metaphores qui semblent

typiques pour la littérature romantique. Un nombre considérable de ces métaphores sont des figures mixtes, c'est-à-dire qu'elles sont en même temps des métaphores et des métonymies. Leur effet varie selon le rapport entre personnage et milieu. Le premier type étudié (le personnage ressemble à son milieu) authentifie la thèse selon laquelle le milieu détermine l'homme. Le deuxième (le milieu ressemble au personnage) renverse ce rapport et se rapproche d'un procédé caractéristique pour le romantisme. Dans le dernier type (le milieu et le personnage se ressemblent) les personnages semblent agir sous la dictée du milieu mais ils obéissent en vérité à leurs propres sentiments. Zola se sert d'un procédé romantique, mais il l'adapte aux exigences d'une écriture naturaliste.

- 1) Roman Jakobson, "Deux Aspects du Langage et deux Types d'Aphasie", in R. Jakobson, op.cit., 62-63. Cf. du même auteur "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", in Slavische Rundschau 7, 1935, pp.357-74. Selon L. Frappier-Mazur (op.cit.,30), la métonymie n'est pas plus fréquente dans le discours réaliste, ni plus caractéristique, que la métaphore.
- 2) Philippe Hamon, "Qu'est-ce-qu'une description?", p.477.
- 3) L'une des rares études approfondies sur les "figures mixtes" est "Métonymie chez Proust" par Gérard Genette, dans Figures III. Voir également Bruno Migliorini, "La metafora reciproca", dans Saggi Linguistici, Florence, Felice le Monnier, 1957, pp.23-30 et Stephan Ullmann, Image in the Modern French Novel, Oxford, Blackwell, 1963.
- 4) Formule empruntée à Jean Ricardou, Pour une Théorie du Nouveau Roman, Paris, Seuil, 1971, p.46.
- 5) => 2.2. La Grande Mère. -> VP 804, PA 1067.
- 6) -> FR 31, VP 724, VP 822, BD 417, AS 686, A 252.
- 7) Voir Boris Uspenski, "Poétique de la Composition", in Poétique 9 (1972), pp.124-34. Uspenski donne l'exemple de la scène de chasse dans La Guerre et la Paix, racontée par le narrateur dans le jargon des chasseurs. Cet emprunt cause l'interférence du texte du narrateur avec celui du personnage.
- 8) -> VP 745; PA 829; PB 292. Le docteur Toulouse remarquait à propos de Zola qu'il "évoquait avec plus d'intensité les odeurs que les faits de vision et surtout que les couleurs", dans Zola. Enquête médico-physiologique, Paris, Société d'Éditions Scientifiques, 1896. Winston Hewitt, op.cit. signale l'importance des odeurs à propos de l'influence que la nature exerce sur l'homme.
- 9) J.G.Frazer, The Golden Bough, Londres, 1971 (1911-1915).
- 10) -> PA 1024, PA 1030.
- 11) Il est difficile de séparer nettement les deux principes. Prenons un exemple dans La Terre. Une nuit, une giboulée de grêle ravage les vignes. Les vignerons sortent pour constater l'envergure des dégâts et le narrateur observe de loin comment "les lanternes pullulaient, sautaient, s'enrageaient, au milieu de gémissements et de jurons" (T 462). L'expression "les lanternes s'enrageaient" doit être interprétée comme une métonymie: c'est la rage des vignerons qui est transférée sur les lanternes qu'ils portent. Mais l'expression est en même temps une métaphore. Elle personnifie les lanternes: par un effet d'analogie elles ressemblent à des êtres animés. La même observation vaut pour des détails descriptifs comme des "persiennes obstinément fermées" (D 837) dans lesquels le sentiment d'un

personnage est transféré sur un objet voisin. Jacques Lacan donne un exemple analogue. Il constate que le vers "Sa gerbe n'était point avare ni haineuse", repose sur une métaphore et non pas, comme on a pu le croire, sur une métonymie (J. Lacan, Écrits, Paris, Seuil, 1966, p.506). En 1970 le groupe Mu publiait la Rhetorique générale (Paris, Larousse), un essai de synthèse à partir d'une approche sémantique de la poétique. Métaphores et métonymies y sont déduites de la synecdoque. La métaphore se réduit à deux opérations synecdochiques: addition et suppression de sèmes. Nicolas Ruwet a reproché au groupe d'avoir établi à tort un parallélisme entre métaphore et métonymie sur la base d'une figure "évanescence". N. Ruwet, "Synecdoques et Métonymies", in Poétique 23 (1975), pp. 371-388.

- 12) -> PA 937, G 1218, G 1439, R 897, D 711, DP 1160.
- 13) Emile Zola, "De la Description", in Le Roman Expérimental, Paris, Garnier Flammarion, 1971, p.233. J.H Matthews a constaté que le milieu reflète souvent le caractère du personnage: "In the naturalist novel generally, description plays an important part, especially as a key to character", J.H. Matthews, "The Art of Description in Zola's 'Germinal'", in Symposium 16 (1961), pp 199-205. Voir du même auteur "Things in the Naturalist Novel", in French Studies XIV (1960), pp.212-223 et "L'Impressionnisme chez Zola: 'Le Ventre de Paris'", in Le Français Moderne 19 (1961), pp.199-205.
- 14) La métaphore "laiteuse" est une métaphore enchâssée, du type "gueule de four d'un tunnel": les soies ressemblent à des corps pâles qui à leur tour ressemblent à du lait. => 2.3.3. les machines-monstres), -> VP 790, PB 391, PB 790.
- 15) -> DP 1053, 1061-62, 1068.

TEXTES

- Zola, Emile
 1960-1967 Les Rougon-Macquart, edition Armand Lanoux et Henri Mitterand, Paris, Gallimard (La Pleiade), cinq volumes
 1966-1970 Oeuvres Completes, edition Henri Mitterand, Paris, Cercle du Livre precieux, quinze volumes.

ÉTUDES

- Amman, Hermann
 1929 "Zum deutschen Impersonale", in Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet, Halle a d. Saale, Max Niemeyer, pp.1-27.
- Bachelard, Gaston
 1943 L'Air et les Songes. Essai sur l'Imagination du Mouvement, Paris, Jose Corti.
 1948 La Terre et les Reveries de la Volonté. Essai sur l'Imagination des Forces, Paris, Jose Corti.
 1948 La Terre et les Reveries du Repos. Essai sur les Images de l'Intimite, Paris, Jose Corti
 1949 (1937) La Psychanalyse du feu, Paris, Gallimard.
 1956 (1942) L'Eau et les Reves. Essai sur l'Imagination de la Matiere, Paris, Jose Corti.
 1961 La Flamme d'une Chandelle, Paris, P.U.F.
 1981 (1957) La Poetique de l'Espace, Paris, Jose Corti.
- Baguley, David
 1968 "Le Supplice de Florent. A propos du 'Ventre de Paris'", in Europe 468-469, pp.91-97.
 1974 "Du Naturalisme au Mythe: l'Alchimie du Docteur Pascal", in Les Cahiers Naturalistes 48, pp.141-163.
 1976 Bibliographie de la Critique sur Emile Zola 1864-1970 Toronto, University of Toronto Press.
 1978 "Rite et Tragédie dans 'l'Assommoir'", in Les Cahiers Naturalistes 52, pp.80-96.

- 1982 Bibliographie de la Critique sur Emile Zola 1971-1980, Toronto, University of Toronto Press.
- Bal, Mieke
1977 Narratologie. Les Instances du Récit, Paris, Klincksieck.
- Bataille, Georges
1970 "Le Langage des Fleurs", in Oeuvres Complètes I, pp.173-178.
- Baudouin, Charles
1952 Le Triomphe du Héros. Etude psychanalytique sur le Mythe du Héros et les grandes Épopées, Paris, Plon.
1972 Psychanalyse de Victor Hugo, Paris, Armand Colin.
- Baudson, Pierre
1965 "Zola et la Caricature, d'après les recueils Céard du Musée Carnavalet", in Les Cahiers Naturalistes 29, pp.43-61.
- Becker, Colette
1972 Les Critiques de notre Temps et Zola, Paris, Garnier.
1978 "Aux Sources du Naturalisme Zolien 1860-1865", in Pierre Cogny (éd.) Le Naturalisme, Union Générale d'Éditions (10/18), 1978, pp.13-43.
- Berg, William
1972 "A Note on Imagery as Ideology in Zola's 'Germinal'", in Clio 2, pp.43-45.
- Bertrand-Jennings, Chantal
1977 L'Eros et la Femme chez Zola, Paris, Klincksieck.
- Bianciotto, Gabriel (éd.)
1980 Bestiaires du Moyen-Age, Paris, Stock.
- Black, Max
1962 "Metaphor", in Max Black, Models and Metaphors, Cornell University Press, Ithaca/New York.
1979 "More about Metaphor", in Andrew Ortony(éd.) Metaphor and Thought, Cambridge University Press.
- Bonnefis, Philippe

- 1968 "Le Bestiaire d'Emile Zola. Valeur et Signification des Images animales dans son Oeuvre romanesque", in Europe, 468-69, p.97-110.
- 1974 "Le Descripteur melancolique", in La Description, Universite de Lille, pp 103-151.
- 1975 "Le Cri de l'Etain", in Revue des Sciences humaines 160, pp.513-538.
- 1976 "Interieurs naturalistes", in Intime, Intimité, Intimisme, Presses Universitaires de Lille III, pp.163-199
- 1976 "Hydrographies naturalistes", in Les Cahiers Naturalistes 50, pp.213-223.
- Borie, Jean
- 1971 Zola et les Mythes ou de la Nausee au Salut, Paris, Le Seuil.
- 1973 Le Tyran timide. Essai sur le Naturalisme de la Femme au XIXe Siècle, Paris, Klincksieck.
- Bronzwaer, W.J.M.
- 1970 Tense in the Novel. An Investigation of some Potentialities of Liguistic Criticism, Groningen, Wolters-Noordhoff.
- 1977 "Over het Lezen van narratieve Teksten", in Tekstboek algemene Literatuurwetenschap, Baarn, Ambo, pp.229-255.
- 1978 "Implied Author, Extradiegetic Narrator and the Public Reader: Gerard Genette's narratological model and the reading version of Great Expectations", in Neophilologus 1, pp.1-18.
- Brown, Norman O.
- 1959 Life against Death. The Psychoanalytical Meaning of History, Middletown, Wesleyan University Press.
- Butor, Michel
- 1974 "Emile Zola Romancier expérimental de la Flamme bleue", in Repertoire IV, pp.259-292.
- Buuren, Maarten van
- 1978 "Over het funktioneren van vergelijkingen", in Spektator 6, pp.279-288.
- 1978 "Le Concept de Motif", in Rapports 4, pp.171-176.
- 1979 "Metaforische Bechrijvingen. De presentatie van personages bij Proust", in Mieke Bal (ed.) Mensen van Papier, Assen, Van Gorcum, pp.47-60.

- 1980 "L'Essence des Choses. Etude de la description dans l'oeuvre de Claude Simon", in Poétique 43, pp.324-334
- 1984 "La Metaphore filée chez Zola", in Poétique 57, pp 53-64.
- Canguilhem, Georges
1966 Le Normal et le Pathologique, Paris, P.U.F.
- Carter, A.E.
1958 The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900, Toronto, University of Toronto Press.
- Chevrel, Yves
1982 Le Naturalisme, Paris, P.U.F.
1983 (ed.) Le Naturalisme dans les Litteratures de Langues europeennes Actes du Colloque international de Nantes, 21-23 septembre 1982, Presses de l'Universite de Nantes.
- Cogny, Pierre (ed)
1978 Le Naturalisme (Colloque de Cerisy), Paris, Union Generale d'Éditions (10/18).
- Comte, Auguste
1970 (1828) "Examen du Traité de Broussais sur l'Irritation", in Ecrits de Jeunesse 1816-1828, Paris/La Haye, pp.399-400.
- Curtius, Ernst Robert
1961 Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter Bern, Francke Verlag.
- Dangelzer, Joan Yvonne
1938 La Description du Milieu dans le Roman Français de Balzac a Zola, Paris, Les Presses Modernes.
- Davoine, Jean-Pierre
1968 "Metaphores animales dans 'Germinal'", in Etudes Françaises 4, pp.383-393.
- Descartes, René
1950 (1641) Méditations, Paris, Larousse.
- Deleuze, Gilles
1969 "Zola et la Fêlure", in Logique du Sens, Minuit, pp.373-386.
- Dezalay, Auguste

- 1968 "Le Theme du Souterrain chez Zola", in Europe 468-69, pp.110-122.
- 1970 "Le Fil d'Ariane", in Les Cahiers Naturalistes 40, pp.121-134.
- 1973 Lectures de Zola, Paris, Armand Colin.
- Dieterich, Albrecht
1967 (1925) Mutter Erde Ein Versuch über Volksreligion, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Drost, Wolfgang
1985 "Du Progres a Rebours. Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Frankreich", in Actes du Colloque Fortschritt und Dekadenz, Siegen, a paraitre.
- Dubois, Jacques
1965 "Les refuges de Gervaise: Pour un Decor symbolique de 'L'Assommoir'", in Les Cahiers Naturalistes 11, pp.105-117.
- Duncan, Phillip A.
1962 "Zola's Machine-Monsters", in Romance Notes 3, pp.10-12.
- Durand, Gilbert
1960 Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, Introduction a l'Archetypologie generale, Paris/Grenoble, Allier
1961 Le Decor mythique de 'la Chartreuse de Parme', Paris, Jose Corti.
1964 L'Imagination symbolique, Paris, P.U.F.
1976 "Les Mythes et Symboles de l'Intimite au XIXe siecle Contribution à la Mythocritique", in Intime, Intimite, Intimisme, Universite de Lille, pp.81-98.
- Eliade, Mircea
1953 Traite d'Histoire des Religions, Paris, Payot.
1956 Forgerons et Alchimistes, Paris, Flammarion.
- Eliot, T.S.
1953 (1920) "Hamlet and his Problems", in The Sacred Wood, London, Methuen.
- Ferenczi, Sandor
1956 "The Ontogenesis of the Interest in Money", in Sex in Psycho-analysis, New York, pp.269-280.
- Frapplier-Mazur, Lucienne

- 1976 L'Expression metaphorique dans 'La Comedie Humaine', Paris, Klincksieck.
- Frazer, James George
1971 (1890) The Golden Bough, London, Macmillan.
- Freud, Sigmund
1972 (1905) "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", in Sigmund Freud, Sexualleben, Frankfurt a M., Fischer, pp.37-147
1973 (1908) "Charakter und Analerotik", in Sigmund Freud, Zwang, Paranoia und Perversion, Frankfurt a M., Fischer, pp 23-31.
1973 (1917) "Über Triebumsetzungen, insbesondere der Analerotik", in Sigmund Freud, Zwang, Paranoia und Perversion, Frankfurt a M., Fischer, pp. 123-33.
1975 (1923) "Das Ich und das Es", in Sigmund Freud, Psychologie des Unbewussten, Frankfurt a.M., Fischer, pp 273-331.
1975 (1925) "Die Verneinung", in Sigmund Freud, Psychologie des Unbewussten, Frankfurt a.M., Fischer, pp 371-379.
- Gennep, Arnold van
1920 L'Etat actuel du Probleme totemique, Paris, Ernest Leroux.
- Genette, Gerard
1972 Figures III, Paris, Le Seuil
- Gendolla, Peter
1980 Die lebenden Maschinen, Marburg/ Lahn, Guttandin und Hoppe
- Georgin, Robert
1975 "Le Theme du Labyrinthe chez Zola", in La Structure et le Style, Lausanne, L'Age d'Homme, pp.33-39.
- Girard, Marcel
1953 "L'Univers de 'Germinal'", in Revue des Sciences humaines, pp 59-76.
- Greimas, A.J.
1966 Semantique structurale, Paris, Larousse.
- Grivel, Charles
1973 Production de l'Intérêt romanesque, La Haye, Mouton.

- Gubernatis, Angelo de
1878, 1882 La Mythologie des Plantes ou les Légendes du
Regne végétal, Paris, Reinwald.
- Guedj, Aimé
1968 "Les Revolutionnaires de Zola", in Les Cahiers
Naturalistes 36, pp.123-137.
- Hamon, Philippe
1967 "A propos de l'Impressionnisme de Zola", in Les
Cahiers Naturalistes 34, pp.139-148.
1968 "Zola, Romancier de la Transparence", in
Europe, pp.385-391.
1972 "Qu'est-ce-qu'une Description?", in Poétique 12,
pp.465-485.
1972 "Compte-rendu de Jean Borie, 'Zola et les
Mythes'", in Les Cahiers Naturalistes 44,
pp.228-233.
1973 "Un Discours contraint", in Poétique 16,
pp.411-446.
1975 "Du Savoir dans le Texte", in Revue des
Sciences humaines 160, pp.489-499.
1981 Introduction à l'Analyse du Descriptif, Paris,
Hachette.
1983 Le Personnel du Roman. Le Système des
Personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile
Zola, Droz, Geneve.
- Hemmings, F.W.J.
1969 "Fire in Zola's Fiction: Variations on an
Elemental Theme", in Yale French Studies 42,
pp.26-37.
- Hempel, H.
1951 "Essence et Origine de la Métaphore", in Essais
de Philologie Moderne, Paris, Les Belles Lettres.
- Henry, Albert
1971 Métonymie et Métaphore, Paris, Klincksieck.
- Hewitt, Winston R.
1974 Through those Living Pillars. Man and Nature
in the Works of Emile Zola, The Hague, Mouton.
- Jagmetti, Antoinette
1955 La Bête humaine d'Emile Zola, Genève, Droz.
- Jakobson, Roman
1935 "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters
Pasternak", in Slavische Rundschau 7,
pp.357-374.

- 1963 Essais de Linguistique generale, Paris, Minuit.
- James, Henry
1962 (1903) "Emile Zola", in The House of Fiction, London, Mercury Books, pp.220-249.
- Jean, Georges
1971 "Zola ou la Forge", in Georges Jean, Le Roman, Paris, Le Seuil, pp 107-10.
- Jung, Carl Gustav
1953 "On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art", in E Vivas/ M.Krieger (ed.) The Problems of Aesthetics, New york, Rinehart and Winston, pp.162-179.
1973 Symbole der Wandlung, Olten, Walter Verlag.
- Kamm, Lewis
1974 "People and Things in Zola's Rougon-Macquart: Reification Re-humanized", in Philological Quarterly LIII, pp 100-109.
- Kanes, Martin
1962 Zola's 'La Bête humaine'. A Study in Literary Creation, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Kibédi Varga, A.
1978 "Symbole et Société", in Rapports 4, pp.177-181.
- Klein, Melanie
1952 "Some theoretical Conclusions regarding the emotional Life in the Infant", in Melanie Klein, Developments in Psycho-Analysis, London, The Hogarth Press.
- Koppen, Erwin
1973 Dekadenter Wagnerismus, Berlin, De Gruyter.
- Kunne-Ibsch, Elrud
1978 "Historische Veranderingen in de Functie van de literaire Beschrijving", oratie, Vrije Universiteit Amsterdam.
- Lacan, Jacques
1966 Ecrits, Paris, Le Seuil.
- Laplanche, J. et Pontalis, J.B.
1978 Vocabulaire de la Psychanalyse, Paris, P.U.F.
- Lapp, J.C.
- Bibliographie

- 1971 "Zola et le Trait descriptif", in Les Cahiers Naturalistes 42, pp.23-38.
- Lattre, Alain de
1975 Le Realisme selon Zola. Archéologie d'une Intelligence, Paris, P.U.F.
- Lausberg, Heinrich
1960 Handbuch der Literarischen Rhetorik, München, Max Hueber.
- Le Guern, Michel
1969 L'Image dans l'Oeuvre de Pascal, Paris, Armand Colin.
1973 Semantique de la Metaphore et de la Metonymie, Paris, Larousse.
- Lemaire, Michel
1978 Le Dandysme de Baudelaire a Mallarmé, Paris, Klincksieck.
- Lichtenstein, Heinz
1961 "Identity and Sexuality: A Study in their Interrelationship in Man", in Journal of the American Psychoanalytic Association 9, pp.179-260.
- Lévi-Strauss, Claude
1958 Anthropologie structurale, Paris, Plon.
1962 La Pensee sauvage, Paris, Plon.
1962 Le Totemisme aujourd'hui, Paris, P.U.F.
- Livi, François
1972 J.K. Huysmans; A Rebours et l'Esprit décadent, Paris, Nizet.
- Lombroso, Cesare
1864 Genio e Follia, Pavia.
1980 L'Homme criminel, Paris, Alcan.
- Lorencini, Alvaro
1972 La Comparaison et la Metaphore dans 'Germinal' d'Emile Zola, Sao Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciencias e Letras de Assis.
- Lotman, Jury
1972 Die Struktur literarischer Texte, München, UTB Fink.
- Lukacs, Georg

- 1971 "Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus", in Essays über Realismus, Probleme des Realismus I, Luchterhand, pp 197-243.
- Lyotard, J. F.
1973 "La Peinture comme Dispositif pulsionnel", in Des Dispositifs pulsionnels, Paris, Union Generale d Editions (10/18), pp 237-280.
- Matthews, J. H.
1960 "The Railway in Zola's 'La Bete humaine'", in Symposium 14, pp 53-59.
1960 "Things in the Naturalist Novel", in French Studies XIV, pp 212-223
1961 "L'Impressionisme de Zola 'Le Ventre de Paris'", in Le Français Moderne 19, pp 199-205
1962 "The Art of Description in Zola's 'Germinal'", in Symposium 16, pp 267-274
- Maurin, Mario
1969 "Zola's Labyrinths", in Yale French Studies 42, pp.89-105.
- Mauron, Charles
1958 "La Methode psychocritique", in Orbis Litterarum, Copenhagen
1964 Des Metaphores obsedantes au Mythe personnel, Paris, P.U.F.
- Migliorini, Bruno
1957 "La Metafora Reciproca", in Saggi Linguistici, Firenze, Felice Le Monnier, pp.23-30.
- Mitterand, Henri et Vidal, J.
1963 Album Zola, Paris, Gallimard.
- Mitterand, Henri
1968 "Le Regard d'Emile Zola", in Europe 468-469, pp.182-203.
1969 "Histoire indiscrete d'une Oeuvre", in Zola, Paris, Hachette, pp 105-127.
1969 "The Cavalry of Catherine Maheu: the description of a page in 'Germinal'", in Yale French Studies 42, pp 115-126.
1971 "Germinal et les Ideologies", in Les Cahiers Naturalistes 42, pp 141-152.
1971 "L'Ideologie du Mythe dans 'Germinal'", in Problemes de l'Analyse textuelle, Paris, Didier, pp 83-93.
1980 Le Discours du Roman, Paris, P.U.F.

- Mooij, J.J.A.
1976 A Study of Metaphor, Amsterdam, North Holland Publishing Company.
- Moreau de Tours
1859 La Psychologie morbide dans ses Rapports avec la Philosophie de l'Histoire ou de l'Influence des Névropathies sur le Dynamisme intellectuel, Paris
- Musarra-Schroder, Ulla
1981 Le Roman-Memoires moderne. Pour une Typologie du Recit a la premiere Personne, Amsterdam, APA, Holland University Press.
- Neefs, Jacques
1973 "La Figuration réaliste", in Poetique 16, pp.466-477.
- Neumann, Erich
1956 Die Grosse Mutter, der Archetyp des Grossen Weiblichen, Zurich, Rhein Verlag.
- Newton, Joy
1971 "Zola et l'Expressionnisme: le point de vue hallucinatoire", in Les Cahiers Naturalistes 41, pp.1-15.
- Noiray, Jacques
1981 Le Romancier et la Machine. L'Image de la Machine dans le Roman Français (1850-1900), Paris, Jose Corti.
- Ponge, Francis
1979 (1942) "Faune et Flore", in Le Parti pris des Choses, Paris, Gallimard, pp.80-87.
- Pradalié, Georges
1957 Le Second Empire, Paris, P U.F
- Przyluski, Jean
1950 La grande Deesse Introduction à l'Etude comparative des Religions, Paris, Payot.
- Radcliffe-Brown, Alfred R.
1959 (1952) Structure and Function in Primitive Society, London, Cohen and West.
- Rastier, François

- 1972 "Systématique des Isotopies", in A.J. Greimas (éd.) Essais de Sémiotique poétique, Paris, Larousse, pp.80-106.
- Ricardou, Jean
 1967 Problèmes du Nouveau Roman, Paris, Le Seuil.
 1971 Pour une Théorie du Nouveau Roman, Paris, Le Seuil.
- Richard, Noël
 1968 Le Mouvement décadent, Paris, Nizet.
- Richards, Ivor Armstrong
 1936 The Philosophy of Rhetoric, Oxford, Oxford University Press.
- Ricoeur, Paul
 1975 La Métaphore vive, Paris, Le Seuil.
- Riffaterre, Michael
 1969 "La Métaphore filée dans la Poésie surréaliste", in Langue française 3, pp.46-60.
 1979 "Traits décadents dans la Poésie de Maeterlinck", in La Production du Texte, Paris, Le Seuil, pp.199-215.
- Robert, Guy
 1952 Emile Zola. Principes et Caractères généraux de son Oeuvre, Paris, Les Belles Lettres.
- Rosenberg, Rachelle A.
 1972 "The Slaying of the Dragon: an archetypal study of Zola's 'Germinal'", in Symposium XXVI, pp.349-362.
- Rossat-Mignod, Suzanne
 1952 "L'Évolution des Théories de Zola", in Europe 83-84, pp.148-154.
- Rossum-Guyon, Françoise van
 1970 Critique du Roman, Paris, Gallimard.
- Rousset, Jean
 1963 "Madame Bovary ou le Livre sur rien", in Forme et Signification, Paris, José Corti, pp.109-135.
- Ruwet, Nicolas
 1975 "Synecdoques et Métonymies", in Poétique 23, pp.371-388.
- Saussure, Ferdinand de

- 1972 (1915) Cours de Linguistique generale, Paris, Payot.
- Schober, Rita
1964 "Observation sur quelques Procédes stylistiques de Zola", in Les Cahiers Naturalistes 10, pp.149-160.
- Schor, Naomi
1969 "Zola: from window to window", in Yale French Studies 42, pp. 38-51.
1978 Zola's Crowds, Baltimore/ London, Johns Hopkins University Press.
- Serres, Michel
1975 Feux et Signaux de Brume, Paris, Grasset.
- Simmen, R. (éd.)
1967 Der Mechanische Mensch. Texte und Dokumente über Automaten, Androiden und Roboter, Zürich, R. Simmen.
- Swart, Koenraad W.
1964 The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France, The Hague, Martinus Nijhoff.
- Swoboda, Helmut
1967 Der künstliche Mensch, München, Ernst Heimeran Verlag.
- Toulouse, docteur Edmond
1896 Enquête medico-psychologique sur les Rapports de la Superiorite intellectuelle avec la Nevropathie I, Emile Zola, Paris, Societe d Editions Scientifiques.
- Ullmann, Stephen
1963 Image in the Modern French Novel, Oxford, Blackwell.
- Uspenski, Boris
1972 "Poétique de la Composition", in Poétique 9, pp.124-134.
- Vartanian, Aram
1960 La Mettrie's L'Homme Machine. A Study in the Origins of an Idea, Princeton, Princeton University Press.
- Verdaasdonk, Hugo

- 1981 Literatuurbeschuouwing en Argumentatie,
Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten.
- Verne, Jules
1874 (1854) "Maitre Zacharius", in Jules Verne, Le Docteur Ox, Paris, Hetzel, pp.83-101.
- Völker, Klaus (éd.)
1971 Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androïden und liebenden Statuen, München, Hanser Verlag.
- Weinberg, Henry
1978 "Le Style et la Thématique de l'Intimité chez Zola", in Cogny, Pierre (éd.), Le Naturalisme, pp.149-161.
- Willis, Roy
1974 Man and Beast, London, Hart-Davis, Mac Gibbon.
- Wheelwright, Phillip
1968 The Burning Fountain. A Study in the Language of Symbolism, Indiana University Press.
- Woollen, Geoff
1976 "'Germinal': une vie d'insecte", in Les Cahiers Naturalistes 50, pp.97-106.
1983 "Zola: la Machine en tous ses Effets", in Romantisme 41, pp.115-125.
- Wurmser, André
1964 "Les Marxistes, Balzac, Zola", in Les Cahiers Naturalistes 10, pp.137-148.
- Zéraffa, Michel
1971 Roman et Société, Paris, P.U.F.
- Zoest, J.A. van
1978 Semiotiek. Over Tekens, hoe ze werken en wat we ermee doen, Baarn, Ambo.

TABLE

1.	<u>Qu'est-ce qu'un système métaphorique?</u>	6
1.1.	Concepts de base	6
1.1.1.	le motif	7
1.1.2.	metaphore et contexte verbal	11
1.1.3.	paradigme et syntagme	13
1.2.	Rapports Paradigmatiques	14
1.3.	Rapports Syntagmatiques	18
1.4.	De la Metaphore au Mythe	25
1.4.1.	Charles Mauron	29
1.5.	Methode	34
1.5.1.	inventaire	34
1.5.2.	formule	35
1.5.3.	presentation	36
2.	<u>Les Personnifications</u>	48
2.1.	Le Moi et le Ca	48
2.1.1.	conditionnement hereditaire et inne	49
2.1.2.	conditionnement social	53
2.2.	La Grande Mere	56
2.2.1.	autochthonie	57
2.2.2.	avatars de la Grande Mère: l'eau, le soleil	62
2.2.3.	l'arbre de vie	65
2.2.4.	villes - eglises - chambres	66
2.3.	La Mere Terrible	73
2.3.1.	le monstre chthonien: le Voreux	73
2.3.2.	les monstres-machines: les Halles, Au Bonheur des Dames	76
2.3.3.	les machines-monstres: l'alambic, les locomotives	79
2.3.4.	la lutte entre monstre et heros; l'echec du heros	83
3.	<u>Règne animal, Regne vegetal</u>	98
3.1.	Le Regne Animal	98
3.1.1.	la bête humaine	98
3.1.2.	la domestication	108
3.1.3.	la curee	120
3.2.	Le Regne Végétal	128
3.2.1.	le corps vegetal	129
3.2.2.	l'arbre genealogique	134
3.3.	Dégenérescence, Regeneration	138

4.	<u>Les Métaphores Sociales</u>	157
4.1.	Les Figures de la Sur-Estimation	157
4.1.1.	les cultes	157
4.1.2.	la royauté	166
4.2.	Les Figures de la Sous-Estimation	169
4.2.1.	les batailles	169
4.2.2.	brigandages et corps-a-corps	173
4.2.3.	les plaies	176
4.2.4.	le depouillement	178
4.2.5.	la reification	179
4.3.	L'Etre et le Paraître	182
4.3.1.	la métaphore du théâtre	182
4.3.2.	les liens de famille	187
4.3.3.	masculin, féminin	190
5.	<u>Le Corps Humain</u>	199
5.1.	La Maladie	199
5.1.1.	la felure	200
5.1.2.	équilibre et déséquilibre	202
5.1.3.	la fièvre	203
5.2.	Les Métaphores Sadiques-Anales	207
5.2.1.	la métaphore excrémentielle	211
5.2.2.	le bercement	217
5.3.	L'Homme-Machine	221
5.3.1.	l'homme-horloge	224
5.3.2.	l'homme-chaudière	227
6.	<u>Les Matières Élémentaires.</u>	245
6.1.	La Terre	245
6.1.1.	l'homme comme substance malleable	246
6.1.2.	la chute	248
6.1.3.	bâtiments et ruines	250
6.1.4.	le terrain social	252
6.1.5.	boue et ordures	253
6.2.	L'Air	254
6.3.	L'Eau	257
6.3.1.	le soleil	263
6.3.2.	les eaux dormantes	265
6.4.	Le Feu	267
6.4.1.	le feu organique	267
6.4.2.	illumination et feu purifié	270
6.4.3.	le feu alchimique	270

<u>conclusion</u>	282
<u>Métaphore et Métonymie</u>	292
<u>Bibliographie</u>	303

In het theoretische gedeelte van deze studie proberen we antwoord te geven op de vraag hoe metaforen functioneren in verhalend proza. Het gaat ons daarbij om metaforenreeksen die de context als het ware doorkruisen. Deze reeksen noemen we paradigma's. De metaforen die (in Germinal) de onderdelen van een mijn vergelijken met een chtonisch monster (de pomp is een ademhaling, de ingang een muil, de lift een slokdarm, de gangen darmen waarin de mijnwerkers worden verteerd) vormen zo'n paradigma. Paradigma's zijn verweven in de context; ze vormen, samen met de andere delen van de zin waarin ze voorkomen syntagma's. Metaforen staan tot de niet-metaforische context in een syntagmatische relatie en deze relatie geeft antwoord op de vraag hoe het beeld van een monster kan worden opgeroepen in een beschrijving die oppervlakkig gezien alleen een mijn tot onderwerp heeft. De theoretische hoofdstelling die we verdedigen luidt dat de functie van de metafoor te vinden is op het kruispunt van beide assen, paradigma en syntagma.

De theorie dient als leidraad bij een lectuur van de Rougon-Macquart, de twintig-delige romancyclus die Emile Zola aan het eind van de vorige eeuw tot stand bracht. Zola leent zich bij uitstek voor dit onderzoek omdat hij geldt als de voorman van het naturalisme, een extreme uitloper van het realisme. De schrijver beschouwde zijn romans als wetenschappelijke studies, waarin hij de maatschappelijke werkelijkheid van zijn tijd objectief meende weer te geven. Maar uit de metaforen blijkt hoe illusoir die opvatting was. Het monster (om bij ons voorbeeld te blijven) verraaft de impliciete stellingname van de auteur ten aanzien van de mijn. Metaforen zijn in alle romans van de cyclus in grote hoeveelheden te vinden. Elk van die metaforen hebben we genoteerd en in een formule ondergebracht. Die formules, meer dan 46.000 in getal, hebben we via de computer verwerkt (een alfabetisch register van metaforen is als bijlage aan het proefschrift toegevoegd). Uit het register blijkt dat Zola zijn metaforen koos uit een klein aantal gebieden: personificaties, planten- en dierenrijk, sociale verschijnselen, het menselijk lichaam, de vier elementen. Aan elk van deze gebieden hebben we een hoofdstuk gewijd waarin steeds wordt aangegeven wat de interne samenhang is van het gebied (paradigmatisch aspect) en welke relatie dat gebied onderhoudt tot het object waarnaar

het verwijst (syntagmatisch aspect).

Globaal beschouwd hebben Zola's metaforen een archetypisch karakter. Ze tonen de verbondenheid van de mens met de vier oer-elementen, water, vuur, aarde en lucht of wortelen in fysieke ervaringen (evenwicht, gewiegd worden, ziekte). De belangrijkste categorieën zijn het archetype van de Grote Moeder en de verwantschap die de mens onderhoudt met planten en dieren. De Grote Moeder of Moeder Aarde vormt naar men aanneemt de oudste uitdrukking van godsdienstig besef. Voor de pre-historische mens was de aarde een buik, een baarmoeder die niet alleen de gewassen maar ook hem ter wereld bracht. Van dat besef is de Rougon-Macquart doortrokken. Het vormt de grondslag voor twee belangrijke paradigma's, 1. de natuur is een moeder, de mens wordt uit haar geboren; wanneer hij volwassen is neemt hij haar tot vrouw; bij zijn dood keert hij in haar schoot terug, 2. de mens is een plant, hij ontkiemt in de aarde, groeit en draagt vrucht zolang hij in haar geworteld staat, zijn dode lichaam keert terug in de aarde als zaaigoed dat opnieuw zal ontkiemen. De Grote Moeder toont zich hier van haar goede kant: ze geeft leven, voedt en beschermt. Maar zij heeft een tweede verschijningsvorm, de Verschrikkelijke Moeder, die omklemt, verstikt en doodt. Het opvallende is dat Zola de Verschrikkelijke Moeder alleen in verband brengt met de stad en in het bijzonder met de industriële centra die aan het eind van de vorige eeuw tot ontwikkeling kwamen: fabrieken, banken, grootwinkelbedrijven, spoorwegen. In de romans krijgen die centra onveranderlijk de trekken van een verslindend monster waarvan opnieuw de buik het belangrijkste orgaan is. Het behoeft weinig betoog dat de mijn in deze reeks thuisheert. Het natuurlijke en culturele milieu worden dus in termen van hetzelfde archetype beschreven, maar de natuur krijgt de kenmerken van een Goede Moeder terwijl de Verschrikkelijke Moeder in verband wordt gebracht met de centra waarin zich de industriële revolutie manifesteerde. Eenzelfde contrast ligt ten grondslag aan de planten- en dierenmetaforen. De mens leeft als plant zolang hij in direct contact staat met de aarde, maar hij verwordt tot dier zodra hij naar de stad verhuist. De plantenmetaforen zijn positief geassocieerd met de fasen van de levenscyclus: geboorte, groei, bloei, reproductie, dood en wedergeboorte; de dierenmetaforen zijn negatief geassocieerd met maatschappelijke misstanden: uitbuiting, machtsmisbruik, verloedering.

Het onderzoek naar de metaforen in de Rougon-Macquart leidt tot de volgende conclusies:

- . De metaforen in de Rougon-Macquart vormen een systeem dat hechter is geordend dan de thematische oppervlaktetekst.
- . De samenhang tussen de metaforen is mythisch van aard.
- . De mythische implicaties van de metafoor zijn in strijd met de quasi-wetenschappelijke grondslagen van het naturalisme.
- . De oorsprong van deze tegenstrijdigheid moet worden gezocht in het onoplosbare conflict tussen vooruitgangdenken en decadentisme.

Dat conflict beheerst het geestelijke klimaat van het fin-de-siècle en tevens het leven en werk van Emile Zola. Zola beschrijft enthousiast de maatschappelijke ontwikkelingen van zijn tijd, maar uit de metafoor blijkt zijn angst dat de vooruitgang in feite een achteruitgang betekent.

C U R R I C U L U M V I T A E

Maarten van Buuren, geboren 3 juni 1948 te Maassluis, behaalde het diploma H.B.S. A in 1966. Daarna studeerde hij Nederlandse en Franse taal- en letterkunde aan de Rijks Universiteit te Groningen. Na het behalen van het doctoraal-examen in beide vakken was hij gedurende twee jaar docent Nederlands aan het Oosterlicht College te Utrecht. Sinds 1976 is hij verbonden aan het Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap van de Katholieke Universiteit te Nijmegen.



STELLINGEN

BEHORENDE BIJ HET PROEFSCHRIFT

De la Métaphore au Mythe.

"les Rougon-Macquart" d'Emile Zola.

door

Maarten van Buuren

20 september 1985

- 1 Metaforen staan in een dubbele functionele relatie enerzijds tot de niet-metaforische context, anderzijds tot de metaforen van de reeks waartoe ze behoren (dit proefschrift).
- 2 De metaforen in de Rougon-Macquart van Emile Zola vormen een systeem waarvan de mythische implicaties in strijd zijn met de wetenschappelijke pretenties van het naturalisme (dit proefschrift).
- 3 Een belangrijke en tot nu toe weinig opgemerkte categorie metaforen ontstaat door slijtage van letterlijke termen. Het gaat voornamelijk om wetenschappelijke en religieuze begrippen waarvan de aanvankelijke betekenis achterhaald is, maar die in de taal gehandhaafd blijven, nu als metafoor.
- 4 Het begrip "stelling" is een dode metafoor die in de gangbare universitaire praktijk (weerlegging van een door vakgenoten geconstrueerde theorie) het tegendeel behelst van wat hij ooit betekende.
5. Gezien de grote mogelijkheden van tekstverwerking via computer en gezien de ruime faciliteiten die de faculteit der letteren ter beschikking staan, verdient de aanstelling van een terzake kundige instructeur hoge prioriteit.
6. Onvolmaakte kunstwerken vertegenwoordigen een eigen vorm van schoonheid. Naast onvoltooide werken (het z.g. non-finito), verdienen ook werken in verval als esthetische categorie bestudeerd te worden.

- 7 De gewoonte om voordrachten van blad op te lezen is moordend voor de communicatie. Mondelinge kennisoverdracht stelt haar eigen eisen. Een daarvan is dat de voordracht een onvoltooid karakter heeft: de onderzoeker presenteert lopend onderzoek en hoopt door discussie met zijn gehoor zijn ideeën te verbeteren. Een andere is dat de onderzoeker beschikt over retorische vaardigheden. In dat verband verdient het aanbeveling om studenten en onderzoekers te leren hoe ze in het openbaar moeten spreken. De veronachtzaming van die vaardigheid vormt een tekortkoming in de huidige onderwijspraktijk.
- 8 De opheffing van het Nijmeegs Universitair Sportcentrum moet worden voorkomen. Niet alleen is de universiteit "...medeverantwoordelijk voor het geestelijk en lichamelijk welzijn van haar alumni" (rapport Rutten, 1956); praktischer is misschien de overweging dat de aanwezigheid van een universitaire sportaccommodatie een belangrijke troef is bij het werven van aankomende studenten.

1

2

3

